

وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولى
للمسرح التجريبى

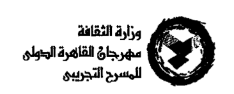
علم اجتماع المسرح

(رسم تاريخى تخطيطى لعلم الاجتماع فى فرع من فروع الفن - المسرحية)

الجزء الأول

تأليف : ا.د. سيكاى چيرج
ترجمة : ا.د. كمال الدين عيد
مراجعة : ا.د. عصام عبد العزيز





علم اجتماع المسرح

(رسم تاريخى تخطيطى لعلم الاجتماع فى فرع من فروع الفن - المسرحية)

الجزء الأول

تأليف: ا. د. سيكاى جيرج
ترجمة: ا. د. كمال الدين عيد
مراجعة: ا. د. عصام عبد العزيز

تصميم وتنفيذ: آمال صفوت الألفى
مطابع المجلس الأعلى للآثار

ترجمت هذه النصوص من الأصل المجرى :

Székely György

A Színjáték Világa

Egy M´úvészeti Ág Társadalomtörténetének Vázlata

Gondolat . Budapest , 1986

كلمة وزير الثقافة

سألنى أحدهم يومًا عن السبب الجوهرى فى اهتمامى بمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، فأجبته قائلاً: لأنى أؤمن بكل ما يحفز الاكتشافات والإبداعات ويشجعها، وأهتم بهؤلاء الفنانين المبادرين الذين يغيرون الواقع من دون انتظار تعليمات من أحد. وهذه القناعة هى التى قادت خطوات مسئوليتى.

إن فلسفة العمل الثقافى الأساسية، أنه يمنح أفراد المجتمع الفرصة لاعتناق قيم جوهرية جديدة، ويجعلهم يقبلون التغيير، الذى يعنى -فى تصورى- إعطاء الحياة معنى ودلالة، تحفز تطلعهم إلى غايات أكبر. وفى إطار هذه الرؤية يعنى التغيير التحرر عن سيطرة أى منظور أحادى البعد. والفن بطبيعته يسمح لنا أن ننظر إلى أنفسنا فى أوضاعنا الحالية فى الحياة، من خلال تجربة فريدة، تمكننا من رؤية إمكاناتنا الحقيقية، وذلك بالتخيل الذى يتسم بالحرية، فنكتشف عندئذ طرقًا جديدة للحياة، نواجه بها كل محاولات السيطرة.

ولا شك أن الفرق المسرحية المتعددة، التى تشارك فى هذا المهرجان، والتى تتشكل من فنانين مبادرين من كل بلاد العالم، يطرحون تجاربهم

الساعية إلى تغيير الواقع، هم أناس يقدمون على ذلك من دون انتظار تعليمات من أحد. ولا خلاف أيضًا أن المهرجان من حيث هو بوتقة لتنوع الرؤى وتعددها، يؤكد قيم التسامح، والاحترام المتبادل، والحرية، ويرسخها، ويشحذ اهتمامنا بتأمل رؤى الآخرين؛ لحظتها يتعمق وعينا بذاتنا، وتلك هى غاية الثقافة الفاعلة فى أى مجتمع.

فاروق حسنى
وزير الثقافة

كلمة رئيس المهرجان

غلب تيار **"مسرح الصور"** هذا العام على دورة مهرجان **" آفينيون "** فنشرت جريدة **"لوموند"** الفرنسية، مقالاً كتبه **" أوليفيه بى "** مدير **"مركز أورليون القومى للمسرح"**، تحت عنوان **" آفينيون تتحاور بين الصور والكلمات "** أعرب فيه عن دهشته، بأن المهرجان **"هجر هذا العام الأدب، ذلك الواقع. وهو الأمر الذى لم يكن تخيله قبل ثلاثين عاما...إذ لأول مرة فى تاريخ المهرجان، تم تحجيم مسرح الكلام، لقاء الأشكال المسرحية الأخرى...إن دورة المهرجان هذه المرة، هى دورة مسرح أقرب إلى الفنون التشكيلية منها إلى الكتابة، مسرح مرئى أكثر منه أدبى"**.

ثم تساءل الكاتب **"ماهو المكان الآخر فى الفضاء الثقافى، الذى تناقش فيه هذه المشكلات التى تتعلق بالعلاقات السياسية، أو الشعرية بين الصورة والكلمة؟"**. ثم عاد فأكد أنه **"ليس هنالك مكان تجرى فيه هذه المناقشات على الأقل على هذا النحو المحموم"** واستطرد ليعترف بأن **"تلك هى الظاهرة الحضارية الأكثر حسمًا فى هذا العصر"** وهو لا يسوق ذلك لمجرد الإبلاغ والتشكيك فيه، بل يؤسس يقينا بأنه **"لم يعد مقبولاً الشك فى انغلاق عصر "جوتنبرج"، وأننا ندخل عصر ما قبل الطباعة، ذلك العصر الذى لم يكن الكلام**

فيه يمتلك "المكتوب" لمساندته فى دوره المجتمعى" . ومع ذلك فإن **"أوليفيه بى"** يطرح سؤالا مهمًا فى مقاله **"هل ينتمى الكلام فقط إلى النص المكتوب، أو أنه يعيش فى شكل الصورة؟ هل الكلام فى الزمان - فيقبل الاستبدال - أو خارج الزمان، فلا يقبل المعادلة؟"** .

صحيح أن أصحاب تيار **"مسرح الصور"** لا يتعاملون مع المفاهيم التقليدية للزمان، والمكان، واللغة المستخدمة مسرحيًا، كثوابت مطلقة، تتعالى عن المتغيرات والأحداث المستجدة، وإنما يؤمنون باستبدالها فى مواجهة التجربة الحياتية، التى هى أرحب من أن تحدها مناهج ثابتة، لذلك فهم ينتهكونها، ويخترقونها، ويتحولون إلى تأثيرات خارجه عن تاريخ المسرح، كالرقص، والرسم، والنحت، والأنماط الثقافية الشعبية، والسينما، والموسيقى، والغناء، وغيرها، والتى شكلت نوعية مسرحهم، الذى يستهدف تنشيط الحواس، وشحذ الفعالية النقدية لعقول المشاهدين.

ولا خلاف أن **"مسرح الصور"** قد تخلق وتشكل كفعل إبداعى، نتيجة لتجربة وجودية لفنانيه، فجرت طاقاتهم، فى حضور الوسائل التكنولوجية المتقدمة، لذلك لا تحكم القوانين المتعارف عليها، للزمان، والمكان فى صياغة تجاربهم، والتى جاءت مجسدة لعلاقات جديدة مع ذواتهم والعالم المحيط بهم. فإذا كانت اللغة لديهم قد تجاوزت الأشكال التقليدية بمغايراتها، واتسمت بأنها قد تكسرت، وتشظت، وتشتت، فلإن الزمن لدى

"**مسرح الصور**" ليس زمنا طبيعيًا، فقد تفككت سيولته، وجرى الحفر فيه بإبطائه، وتسريعه، واختزاله، وضغطه، ومده، وتمديده، وتسكينه، وتحريكه، فى مركب مفارق جديد، يعاد فيه ترتيب المكان دوما؛ وفقا لقراءة مفتوحة، تتخارج عن التجربة المسرحية المعتادة، فى سياقها السردى، ولا تطابقها أو تتماهى معها، فى ترتيبها الزمنى المتتابع، أو الحصر المكانى المقيد لها، فتشكل بذلك مسرح لا زمانى -تجريدى- يغاير التيارات السابقة عليه، والذى تبدى واضحًا فى نصوص "**ريتشارد فورمان**" و"**روبرت ويلسون**" وغيرهما، حيث استغلقت هذه النصوص على القراءة بوصفها "**مكتوبًا**"، إذ لا تفصح عن حضورها الحقيقى، إلا على خشبة المسرح.

إن الإجابة عن سؤال " **أوليفيه بى** "، تتطلب استطلاع خارطة تقاليد الكتابة المسرحية، وإخضاعها للمناقشة، رصدًا لتطورها لنتعرف: هل ياترى كان الهدف من هذه التقاليد خلق إحكام منطقى؟ أم الهدف يتجلى فى خلق حاله من الفهم للتجربة الإنسانية، تتيح للمنطق أن يمارس التفكير؟. وانطلاقًا من ذلك فإن إدارة مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، تعزيزًا للتداول مع كل ساحات التفكير ونشاطاته، وتضافرًا مع التساؤل الذى يطرحه عصرنا -تحاول مناقشة الموضوع، فى الندوة الرئيسية لهذه الدورة، والتى تأتى تحت عنوان "**التجريب وتقاليد الكتابة المسرحية**"، لترصد

متى بدأ التلاعب بهذه التقاليد، وكيف تم التمرد عليها، ثم متى تحققت الإطاحة بها، وتجلياتها.

فى تصورى أن الفنان فاروق حسنى، وزير الثقافة، قد كسب رهانه فى تجديد الأفكار وتشكيل المفاهيم، ولا شك أن مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، وهو أحد أفكاره فى تبديد أوهام التجمد على طول دوراته السبعة عشر، كان لا يتوهم يقينا، وانما يجرى الحوار مع التقاليد، ويطرح رؤى العالم من حولنا، لذلك نظل دومًا نذكر للرجل اهتمامه ومتابعته وحرصه على هذا المهرجان.

أ.د. فوزى فهمى

سيكاى چيرچ

علم اجتماع المسرح

رسم تاريخى تخطيطى لعلم الاجتماع

فى فرع من فروع الفن (المسرحية) .

دار الفكرة GONDOLAT . بودابست عام ١٩٨٦ م.

مراجعة

جالاتز فرانس GLATZ FERENC

سيكاى چيرچ عام ١٩٨٦ م.

- تصيم الغلاف من عمل نوچ لاسلو

NAGY LÁSZLÓ

- مسئول الطبع مدير دار الطباعة والنشر (الفكرة)

GONDOLAT KÖNYVKIADÓ IGAZGATÓJA

٨٦/٢٣٥٨ مطبعة فرانكلين . بودابست - ١٩٨٦ م.

المدير المسئول ميكلوش ماتياش

86/2358 FRANKLIN NYOMDA, BUDAPEST.

FELEL´ÓS VEZET´Ó" : MÁTYAS MIKLÓS IGAZGATÓ

- المحرر المسئول : بيتر ڤيبر WÉBER PÉTER

- الرئيس الهندسى : أوتيلا توبى TóBi ATTILA

- المحرر الهندسى : بيتر رادو RADÓ PÉTER

- عدد نسخ الإصدار : ٣٠,٢٥ (أ/٥) 30, 25 /A-5/

- وفق قانون AZ M5Z 5601 - 59, 5602 - 55



إلـى زوجـتـي

مقدمة

الهدف من هذا الكتاب هو إلقاء نظرة مُوحدة : تتلخص فى الكشف عن تاريخ مسيرة النشاط الإنسانى مع تطور المسرحية عبر العصور، الذى هو فى حد ذاته نشاط اجتماعى بالضرورة.

من هذا المنطلق لابد من حساب أنّ الأنواع الدرامية مختلفة ومتعددة إن لم تكن متناقضة مع بعضها البعض، وأن هذه الأنواع لا تحتل إلا جُزءًا يمثل زمنًا غير مستمر من قيمة الأدب العالمى بحكم ظهورها أحيانًا واختفائها أحيانًا أخرى، وذلك بحكم ارتباطها بعصور وحُكام مؤيدين للمسرح وللمسرحية، وآخرين لم يشجعوا المسرح أو أغلقوا منافذه المضيئة للبشر والبشرية. ومن هنا توقفت جهود المسرح والمسرحية على جهود شخصية بشرية، لكنها ذاتية محدودة، لم تبلغ إلى أعلى المراتب التى صاحبت جوانب أخرى من الحياة والإبداع.

الموضوع كبير، متسع ومُعقد، فهو فى الزمان والمكان يُخلّف معلومات مُزدحمة تُشبه الفسيفساء (المنمنمات) فى الفن التشكيلى التى ينبغى على الباحث تجميعها إلى جانب بعضها البعض ليحصل على صورة واحدة فى نهاية مسار بحثه. وهناك طريقة واحدة للوصول إلى الهدف المنشود، وهى التعرف على تاريخية الزمن، وعلى عناصر التعقيد COMPLEXITY الكامنة فى وسائل التعبير المتعددة مضامينًا وأشكالاً، ثم وضْعها على طاولة البحث العلمى من زاوية علم الاجتماع وحقيقة المجتمعات . فلا شك أن مُبدعى هذا النوع المسرحى (المسرحية) ، والمتناولين للمسرحيات والمتعاملين معها من نظارة ومشاهدين قد اهتموا بهذا الفرع من فن المسرح، وهم الذين أضْفوا مصطلح (المسرحية) المُرتبط بالواقع الاجتماعى ارتباطًا شديدًا. هذا الواقع الذى ضمن خلفه

المضمون المتغير دومًا بحكم حركة تغيّر وتقدم المجتمعات أو عودتها إلى الوراء . خاصة وقد كان - الواقع - يضع فى اعتباره على الدوام الوصول إلى مصطلح جديد هو (البِدْع) NOVELTY .. البِدع فى إقرار الشعبية POPULARITY داخل المسرحية.

تُفصح التحليلات التاريخية على أن بعضًا من المسرحيات اقتربت من تصور الشعبية هذه بأدلة قاطعة على ما قدمه العصر أو علم الاجتماع (الذى لم يكن قد عُرف بعد) أو العلاقات بين البشر، أو عرض مضمونها وواجباتها، أو تحديد مكانها. وهو ما يُجيز لنا أن نقر عينًا بفكرة التحليل الاجتماعى لمثل هذا النوع من المسرحيات. خاصة بعد أن برهنت النماذج المسرحية والمواقف الدرامية حقائق مُحددة وواضحة عن حالة ومعيشة المجتمعات التى ظهرت فيها. لا يجب الاستناد فى هذه النتيجة إلى مسرحية واحدة أو عرض مسرحى، كما لايُحبذّ الارتكان إلى آراء عمومية أو إلى التعميم GENERALIZATION ونحن نعود إلى فحص التاريخية والمسرحية الماضوية. إن القضية تكمن هنا فى أمرين هامين ومحددين : نموذج المسرحية وجوهره، ثم ملاءمته للتحليل التاريخى.

وبفحص المواد العديدة التى تحت أيدينا ظهرت أسئلة جديدة أخرى تمس موضوع البحث والدراسة :

- لماذا لا نعثر على تواز أو تطابق PARALLEISM * بين حركات التطور الاجتماعى وبين أشكال وأنواع المسرحية ؟

---

* PARALLEISM نظرية التوازى التى تقول بأن العمليات العقلية والجسدية متلازمة . وأن أحدهما يتغير بتغير الآخر، ولكن من غير أن يكون بين سلسلتىْ التغير أية علاقة سببية - المترجم.

- ولماذا تتغير طُرز وأنماط المسرحيات بعد استقرار معاييرها فى زمن من الأزمان ؟ أو فى مكان من الأمكنة؟

- وكيف يُمثلون هذه المسرحيات بعد ظهور تحوّلات فى هذا العصر أو ذاك؟

- ثم، لماذا ؟ ومَنْ هُم الداعون إلى العودة إلى الأولية أو إلى المُبدع المنشئ ORIGINATOR ؟

- وكيف يمكن الربط بين نموذج مسرحى لمسرحية ومستوىً اجتماعى آخر؟

- وما هو التأثير الناتج عن وضْع وظيفة المسرحية فى عصر اجتماعى مختلف ؟

أمام كل هذه التساؤلات كان لابد والحالة هذه من الإجابة على هذه المزالق، بوضع التاريخ الاجتماعى للمسرحية نُصب العين، وهنا يجب الاشارة إلى أن الالتزامات والقانونية الشرعية للبحث العلمى تفرض علينا أن لا نحصر هذا البحث على إنتاج القارة الأوروبية وحدها. حقيقة إن أماكن الثقافات المسرحية الأوروبية متعددة الدرجات والمستويات ، بل متناقضة أحيانًا فى مضامينها المسرحية وفى أزمانها وعصورها، تمامًا كما هى غريبة وغير متشابهة مع أجزاء أخرى من الكرة الأرضية . يُطلق عليها "اسلوب الإنتاج الأسيوى" ÁZSIAÍ TERMELÉSI MÓD .. هذا الأسلوب والطريقة التى تكونت هناك، وفرضت نفسها زمنًا تاريخيًا طويلاً عبر العصور. ومن أجل الوصول إلى نظرة ثاقبة (للمسرحية) فإن ذلك قد دعا إلى مقارنة التاريخية الفنية، وإلى الدخول إلى أعماق هذه الأساليب أملاً فى الكشف عن خصائصها ومزاياها.

ومع ذلك ، فليس بالإمكان التحدث عن المسرح فى العالم ببساطة أو بغير دراسة وتمحيص، لا يمكن الوصول إلى الكمال. إن كل ما يمكن فعله – فى هذا البحث – هو العثور على مخطط SKETCH .. رسم تخطيطى، ورسم كِفافى * OUTLINE للاتجاهات الرئيسية لتقدُّم (المسرحية) وتطور (المجتمعات). ومع ذلك فكان لابد من ملاحظة الاختلافات التى تفرزها المعالجات والمعاملات ونِسَب كل منها. إن القاعدة – خاصة فى تكوّن الفن وارتباطه اجتماعيًا بعصور مختلفة – تبدو غير واضحة. لكن سُنَة الحياة تدعوها دائمًا إلى التطور، وهو ما نستنتجه من عصور قريبة لنا. فالعقود الأخيرة فى القرن تكشف عن النقد الفنى تناقشه وتُقيّمه. لهذا ينتهج البحث – تفصيلاً – التعرض للماضى ، لكنه يقدم رسمًا بيانيًا أكثر حبكة PLOT عن القرن الأخير للحياة المسرحية.

طبيعى أن الأسئلة والتساؤلات – السابق طرحها فى هذه المقدمة – قد تماسّت مع ما ظهر من مسرحيات ودراسات لها من القيم الكثير ، بحكم الدراسات والمؤلفات التى عُنيت بحركة التطور المسرحى العالمي. فقد ظهر باللغة المجرية (تاريخ المسرح فى العالم) دراسة ثرية جامعة. كما أن الدكتور فرانس هونت DR. HONT FERENC لم يُهمل فى انتاجه الفكرى للمسرح (نظرية النماذج المسرحية) . وباللغات الأجنبية ظهرت أيضًا مؤلفات ودراسات جادة بتأليف جوليوس ليوبولد كلاين JULIUS LEOPOLD KLEIN (١٥) مُجلدًا ما بين أعوام (١٨٦٥– ١٨٧٦) . ثم (تاريخ المسرح العام) عام ١٩٣١ م للباحث

---

* الرسم الكِفافى : طريقة فى الرسم تبرز فيها الخطوط المحيطة أو الكفافية من غير تظليل.. أى بطريقة مختصرة – المترجم.

الدرامى لوسيان دوبكْ LUCIEN DUBECH، و(تاريخ المسرح العالمى) لچوزيف جريجور JOSEF GREGOR عام ١٩٣٣ م. ويجب علينا ذكر سلسلة PLÉIADE ENCIKLÓPÉDIA المعـــروفـــة طبـــاعـــة باسم HISTOIRE DES SPECTACLES من عام ١٩٦٥م. أما تاريخ المسرح العالمى الكامل فإننا نعثر عليه جامعًا لكل ما يختص بالمسرح الأوروبى فى أعمال الألمانى هاينز كندرمان HEINZ KINDERMAN (ألّفــه مــا بين أعــوام ١٩٥٧ - ١٩٧٤ م فى عـشـرة مجلدات) تجمع الطرق والأساليب المتعددة فى المسرح الأوروبى المعاصر.

إذا ما استعمل الباحث مثل هذه الدُرر الثقافية والمسرحية، جاهدًا فى التعرف على النتائج المسرحية الفنية، وتداخل علم الاجتماع معها، فإنه باستطاعته التفكير جيدًا فى الموضوع الشائك هذا. ثم ، لقد كتب أرنولد هاوزر HAUSER ARNOLD كتابه القيم (الفن والمجتمع عبر التاريخ) * جـ ١، جـ٢، فى أكثر من ألف صفحة.

فى الختام ، من الطبيعى أن أذكر أن هذا البحث ليس كاملاً . لأن الظاهرة الاجتماعية مستمرة ولا تقف عند حد من الحدود. ويكفينى أننى قد لفتُ الأنظار إلى تطور (المسرحية) .. هذا التطور المرتبط دوْمًا (بالحياة الاجتماعية) فى شِباك أكيدة، والتى لم يُكشف النقاب عنهما كثيرًا فى الماضى.

---

* الفن والمجتمع عبر التاريخ . تأليف المجرى أرنولد هاوزر . ت. د. فؤاد زكريا، مراجعة أحمد خاكى. صدر عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر . ط٢، بيروت، ١٩٨١. درس المؤلف الأدب وتاريخ الفن فى المجر، وفيينا، وبرلين، وباريس - المترجم.



تحولات

- اخلاقيات الكهوف

منذ (٣٠٠٠٠) ثلاثين ألف سنة قبل الميلاد كشفت لنا الرسوم والخربشات واللوحات الحجرية والجدارية - وحتى اليوم - فى أصالة وموثوقية AUTHENTICITY عن إنسان العصر القديم وطرائق معايشته، ومصطلح (الفن القديم) ÓSM ÚVÉSZET يعنى تحديدًا عصورًا أثرية على غرار عصور AURIGANCI - PÉRIGORD ، عصر SOLUTRÉE، عصر MAGDALÉNI (لم يشتمل المصطلح على مواقع أفريقية أو على منطقة الشرق الأقصى). بعد صراع المناقشات بين جماعة التاريخيين ومؤرخى الفن اتفق الطرفان على أن ما يحفظه العالم اليوم هو (ذكريات ميثولوجية بدائية).

أبرزت الموضوعات - بقوة - حياة صيد الحيوانات وأهمها (المامّال) MAMMAL حيوان من الثدييات. وبجانبه (ڤينوسيات) VÉNUSZOK - وما هو هام من وجهة نظرنا - باعتبارهن شخصيات **تخطُر أمامنا** نصفهن على شكل إنسانة، والنصف الآخر على هيئة حيوان. تتعلق هذه الصورة بما عُثر عليه فى كهف TROIS FRÉRES قبل (١٥٠٠٠) سنة قبل الميلاد مع رسم لفلوت موسيقى تحمله شخصية ترتدى جلد رداء حيوان البيسون BISON (الثور

الأمـريكى) تعـبـيـرًا عن السـحـر والفـتنة والشـعـوذة MAGIC فى ثقـافـة TARDENOIS (٨٠٠٠) حوالى ثمانية آلاف سنة قبل الميلاد. حملت الشخصية على رأسها قرن الوعل ANTLER.

تحليل لفظة **تخطر** نحونا يعنى **التحول والانتقال TRANSITION** الثُنائية فى لحظة واحدة. منذ القديم الأثرى يبدأ الإنسان نفس الطريق "حيث ينفصل عن نفسه ليقيم علاقة وسطية كالسُّرة فى الجسم NAVEL بينه وبين الآخر"[1]. هذه العملية فى التقدم من عالم القبيلة والبدو الرُحل يرفع من قيمة الجماعية ذات التنظيم المشترك ويؤكد الوحدة والاتفاق والتماثل ، ويُنشئ (جماعة مكانية) TERÜLETI CSOPORT.

يا تُرى ؟ من كان أو من كانت هذا الإنسان أو الإنسانة (الشخصية) التى حملت على رأسها قرن الوعل ؟ من المؤكد أن الرسم قد صوّر لنا هذه الشخصية من عالم محدد، شخصية قريبة من الراسم. قد تكون إحدى قريباته، لكنه إنسان على كل حال. فرّق فيه الراسم بين الشخصية وبين البيئة "المُغفلة" آنذاك، لكن خطو الڤينوسيات يعُيّن لنا دياليكتيكية الموقف : إن الحياة الاجتماعية القديمة وبإنسانها الكائن تنطوى على التكرار للفعل أو الحدث. عادة ما يبدأ من جديد وفى تكرارية. هو ليس ضعيفًا مترددًا جبانًا FAINT فى الغالب، لكنه يبحث عن خبرة فى الحياة ومعرفة بمخاطرها. وهؤلاء هُم مثلنا تمامًا، ومع ذلك فليسوا مثلنا.

ومن المهم معرفة أن هذا التدريب وهذه الممارسة الاجتماعية للعصر الأثرى قد أفرزت لنا العلامات الثانية لرسومات الكهوف. من الطبيعى أنَّ كان الحدث ACTION هو أول طريق (المسرحية) إن جاز لنا هذا التعبير. ففيه (الإنتاج، الصيد، الحرب والصراع، ملابس الحيوان)، لكن التعليمات والتعليم INSTRUCTIONS لم تأت إلا متأخرة بالنسبة للمسرحية، عندما أصبحت المعرفة والارتجال هما المُحققان للأحداث وحلقة الوصل بين الجماعة. وهو ما يعنى قِدم الأحداث على التعليمات والتوجيهات . ظلت الحاجة تدعو إلى أحداث اجتماعية منتقاة بصرف النظر عما أتت به الرسوم والخربشات بما يخص وظيفة الإنسان وعمله. فإذا ما اعتمدنا رأى لاروى جورهون ـ LEROI GOURHANN فإننا لا نعثر على تواز إثنولوجى ، ولا نستطيع تصديق إنساننا بأزيائه وأقنعته "الراقص TOTEM أو SÁMÁN أو حتى الساحر" [٢] . يمكن أن يكون الأمر كذلك لكننا لا نعرفه، لا نعرف إن كان ذلك هو الحقيقة. إلا أن ما نُفسره هو أن سلوك الشخصيات لم يكن يهدف إلى توليد الخداع أو الوهم ILLUSION . فهى شخصيات تقف على قدميّن اثنين، مُقنّعة، تحمل آلة الفلوت الموسيقية فى يدها، حركاتها إنسانية وليست حيوانية على أربعة أرجل، لعلها حركات مُوَسلية. لكنها فى كل يوم كانت ترفع نفسها من حياة الإنسان اليومية المتكررة، وكأنها أحداث (بملابس بين قوسين) . وحتى إذا لم تُحقق هذه الصورة شيئًا ، أو حدثًا ، فإن "لغة" الزى قد أفصحت عن علامات تشير إلى داخل الإنسان - الشخصية المسرحية - ليس راضيًا بمصيره، ولا هو راضٍ عن قوته

ومعيشته، كما هو ليس مطمئنًا على مستقبله، ولا يأمل فى الوحدة المتحدة للمصير. ومع كل هذه الأحاسيس فقد حاول الإنسان - الشخصية الارتفاع بنفسه من واقع الحاضر ، وبهذه الوسيلة وحدها - وبحدس إثبات الأصالة والموثوقية - أن يُلخص الماضى والاحتياجات الجديدة لشخصه، بل وفى التفكير فى حاجيات المستقبل ومتطلباته، مُخاطرًا ومجازفًا بالزمن الذى ارتفع فيه ومكانته كإنسان، "حتى لا يعود" إلى اتجاه طريق عالم الحيوان مرة أخرى، بالحرص كل الحرص على ألا ينقطع خط الاتصال بينه وبين المعرفة الإنسانية التى ارتقى إليها مع الجماعة. إنه ينظر اليوم إلى قرن الوعل من أسفل، لينقل إلينا (وإلى المشاهدين فى الكهف الذين أراهم أول جماهير مسرحية فى العالم - المترجم) معرفته، وأحاسيسه تجاه الحدث بعين جديدة بعيدة عن العين المُرتعدة الخائفة فى الماضى، والماضى الحياتى. هو لا يمثل الآن، لكنه إنسان من طراز آخر. إنسان شقّ لنفسه طريقًا واتجاهًا صحيحًا . وبذلك وسّع وعرّض من حدود الحياة والمصير.

مكان الأحداث - فى المسرحية - ليس مماثلاً أو متطابقًا. المكان : هو الكهف. (والجماعة) تُقدم الدرس الأخلاقى فى تناقض كامل للكشف عن مبدأين أو نزعتين متناقضتين من زاوية ما قبل الدراماتورجيا. قد لا يصل الأمر إلى مصطلح (الصراع) CONFLICT وذروته، لكنه قد يصبح مقدمة للصراع. يدور الصراع - إن وُجد - أو مقدمته التمهيدية بمضمونه المناضل المغامر والعدوانى AGRESSIVE داخل إطار (الصيد) . لا يزال الأمر لا يصل إلى وصف للصورة

الإنسانية – الاجتماعية. فقط نصل إلى هذه النقطة عندما تتم المواجهة والتضاد OPPOSITION وتكتمل عناصرها مما قد يحدث فى التدريبات.

هذه المواجهة تُكوّن لحظة الظهور وأشكالها .. هذه اللحظة – التى كانت عادة فى وقت متأخر بعد ذلك – عُنصرًا نافعًا كخط مستقيم بين نقطتين ALIGNMENT ، بين حدث الصف واحد الشخصية، وحدث الجماعة . وحتى هذه اللحظة تبدو العناصر غير مكتملة ، إلى أن غيرّت اللحظة من وظائفها، فأدى هذا التغير مستقبلاً إلى الحقائق الإبداعية وإلى العناصر الجوهرية. يذكر ماركس MARX أن طريق التدريب والممارسة الإنسانية – الاجتماعية "يتحقق عندما تُصبح العين عينًا إنسانية" [٣] .

وبوسعنا القول اليوم – وبكل الاطمئنان – أن المحاكاة والتقليد المعروفان فى عالم الحيوان – وهما شئ زائف – قد أصبحا محاكاة وتقليدًا (إنسانيًا).

وفى نهاية العصر الحجرى القديم حوالى عام (٨٠٠٠) قبل الميلاد قد توقف إبراز الحيوان والإنسان . وحلّت محلهما رسوم تخطيطية SCHEMATIC ، إضافة إلى شخصيات هندسية GEOMETRIC FIGURE . "قد يكون هذا التحول والانتقال بسبب نهاية عصر الجليد ، وتغطية السَّهْب STEPPE والسهول الواسعة الخالية من الأشجار للغابات، مع الانصراف عن استعمال العِرافة WIZARDRY والفن الأسود BLACK ART ، واختفاء وانقراض البيسون BISON ، ونوع آخر من الأيائل يُدعى (الرنّة) REINDEER، واندثار حيوان الماموّل، وانتهاء عصر الماجدالين وفنونه معه" [٤] .

- درومينا DROMINA

ليجومينا LEGOMINA

عناصر الإيمائية فى الطقسيات

لا نستطيع وضع اليد على (مسرحيات) يمكن أن يلحقها التحليل سواء من ناحية فن الكتابة أو المضامين الفنية. نضُبت ثقافة الرسم فى الكهوف أخيرًا، بعد أن كانت مركز عصر الماجدالين حوالى عام (٨٠٠٠) قبل الميلاد. وبهذا تسقط حقبة زمنية قوامها خمسة آلاف عام لم يُسجلها التاريخ كتابة أو رسمًا عن اجتماعيات البشر. ليس الأمر سهلاً عندما نبحث فى خمسة آلاف عام من (الفراغ الزمنى) محاولين ملأها بالمضامين المسرحية - الاجتماعية. إننا نعتنق مسيرة افتراضية قائمة على الافتراض. فمثلاً مثل عناصر ما قبل العصر المسرحى وحتى انبثاق المسرحية الحقيقية غير الزائفة خالصة النسب GENUINE ، هل يمكن غضّ البصر عن فترة مثل هذه؟ حدثت فى هذه المسرحيات وثبات وقفزات، وانتقالات مفاجئة ، وعبارات وتعبيرات فى أسلوب الكلام. وكل ذلك كان من الطبيعى أن يحدث، بل ومن المنطقى أيضًا حدوثه داخل منطق التطور الاجتماعى. هناك حدود للأشياء أو التفسيرات والافتراضات غير

العلمية UNSCIENTIFIC . وعليه فممنوع بتاتًا على باحثى الإثنوغرافيا التعامل بالنقد مع مواد أو أنواع أو خامات فنية مضى عليها خمسة آلاف أو عشرة آلاف من السنين. ومتى؟ فى القرن (١٩) أو القرن (٢٠) ميلادى. يبقى حظّر النقد قائمًا، حتى عند مؤرخين مهرة مثل كارل نيسن CARL NIESSEN أو أوسكار أبِرْلْ OSKAR EBERLE . لقد حاولا بجهود جبارة تصنيف "المسرح القديم" وذهبت جهودهما هباءً. لماذا؟ لأن ذلك الحاضر يكشف عن شعوب طبيعية تحمل فى جُعبتها موادًا وعادات تياترالية، كما تعرف علامات المعنى والتفسير والتأويل INTERPRETATION . ومع ذلك فإننا لا نقبل أحيانًا كثيرة مثل هذه التأويلات [٥] ثم .. لماذا لا نقبلها ؟ لأن بعض العلامات عن حالات معينة فى الإنتاج تكشف عن اختلافات فيه، مع أن الشعوب القديمة لم تلمس مثل هذه الاختلافات وتعتقد - خطأً - بتطابقها وتماثلها مع عادات المجتمع وتقاليده. كما أن هناك أمثلة وشواهد مضادة تؤكد أن بين العلاقات المتماثلة عند الشعوب آنذاك توجد وسائل ، بل مخزن من الوسائل والمعانى يُخفى خلفه عديدًا من المضامين المعرفية المختلفة، وأن كثيرًا من المعانى والدلالات والأسماء والعلامات والإشارات تظل مختفية غير ظاهرة.

علينا أن نكتفى ببرنامج أكثر تواضعًا، ونكتفى بالعين المجردة بنظّارة تلحظ أطوار التطور الاجتماعى من خلال الكلمة التى دارت حية، والتى تكونت مستقرة خلال خمسة آلاف من السنين. النتاج ، وحقيقة وأصل أشكاله "الأشكال الاجتماعية" .. هذا التكوين هو الأساس والجوهر الذى سيسمح لنا بالتعرف على

العلاقات، والشكل الأساسى الأصيل، ونظام العادات، وعناصر ما قبل التياترالية. إذ بدون التعرف على مرحلة التكوين والتشييد، فإن الأمر يكون بغير ذات معنىً، ويصبح نتاج (٣٠٠٠) عام قبل الميلاد عبثًا غير معقول.

"من أقدم القديم" نلاحظ فى طريقة وأسلوب الحياة اللُقاطة GLEANINGS حيث جَمعٌ فضلات الحصاد + السلاّب النهاّب PLUNDEROUS ، والصياد + وصياد السمك. فى رأى لانج يانوش LÁNG JÁNOS أن شعوب جمع فضلات الحصاد شعوب صيد، وأن عناصر وحدتهم وتجمعهم كجماعات فى منطقة واحدة تتطابق وتتماثل مع خصائصهم التى جعلتهم يحتملون أى مكان من الأرض. ففى الأسرة الواحدة العادية نعثر على جماعة واحدة تملك أرضًا، تشترك فى فلاحتها وتأكل من حصادها. بينما الأمر مختلف - اقتصاديًا - مع آخرين من المجموعات، هم مستقلون بعد أن كوّنوا وحدة جماعية مُغلقة لا تنفتح على أخرى، ومع ذلك فهُم يقترنون بنساء الجماعات الأخرى. فرعان (فرع الشاب وفرع المرأة) يرتضيان اسمًا مشتركًا بالتوريث TOTEM * .

وهنا لابد من الإشارة إلى بعض البواعث والحوافز MOTIVES . إن اختيار الاسم المشترك يعود إلى التعدداد السكانى المتدنى، وإلى الشكل المتماسك

* TOTEM طُوطَمٌ يُتخذ رمزًا للأسرة أو العشيرة.

والحياتى للجماعة ، وإلى الهجرة والتنقل الدائم لهذه الجماعات، وإلى مجموعة العلاقات الاجتماعية. الأمر الذى حدا بهذا النوع من (الطوطم). وبما أن (طوطم) كلمة ليس لها من معنىً، فإنهم استعملوا فى العادة اسم حيوان أو اسم نبات أو أى شئ آخر تعارفوا عليه كعلامة للجماعة . فمثلاً يُسمون الجَدّ (طوطم). والمعنى الحرفى لها هو الشذا وعبير الطقوس الباطنية السرية MYSTIC . لم يُستعمل الاسم المشترك طوطم للأحياء آنذاك ، وساعتها، لكنه كان مستعملاً عند الأسلاف أيضًا. ولما كانت الخبرة الطويلة عبر السنين رعاية وحماية عالم الحيوان بصورة مُجسمة ANTHROPOMORPHIC (وعالم الإنسان شكل مكانىّ ؟) كان من السهل إدراك ربط الماضى بالحاضر ، وصعود قيمة الاسم كرباط للزوجية فى أشكال علائقية : انصهر الإنسان ، ونالت الشخصية الحيوانية (طوطم) "التحولات" من شكل مصيرى إلى شكل مصيرى جديد آخر أكثر رُقيًا وأعظم تأهيلاً مُكتسبًا بالقوة والصلاحية الشرعية . وبصفة عامة فقد تطور الطوطم، والطوطمية الخاصة المستقلة ومختلف أشكالها. فليست هناك دلائل على وجود أسطورة أو خرافة MYTH ذات علاقة بالعالم القديم للحيوان . يشير إلى ذلك سرجاى توكاريف فى ملخص تاريخ الأديان ، بل هو يُلفت النظر إلى نوعين من سلسلة النسب السلفى ANCESTORY ، وإلى "التصورات حول طوطميتهم القديمة التى قدّمت إنساناً حيواناً خيالياً وهمياً ، لا يُقدم حقيقة عن الأسلاف بما لا نستطيع الإمساك أو العثور على عبادات قديمة تخضع للمعنى والفهم العملى السليم" (٧) ، تكونت

أطوار التقدم باحترام وتقديس كل حيوان على حدة (الحيوانية) ANIMALISM (المذهب الحيوانى يقول بأن البشر ليسوا غير مجرد حيوانات - المترجم). وعلى جانب آخر نجد الطوطمية الفردانية، وبعدها - فى تطور آخر - نعثر على الحالة التى تختار حيوانًا أو طوطما تُعبر عن احترام السلفية والقبيلة باعتبارها فردية مُميزة (مسألة شأن) . من هذا وذاك نَمَا نظام (التابو) TABOO المُفرد جانبًا بوصفه مُقدسًا أو نَجِسًا أو معزولاً فى الحياة اليومية من ناحية، ومن ناحية أخرى ظهر نظام الطقس الشعائرى الذى التف حول الشخصية الطوطمية.

فى الماضى القريب لّخص ديميتير تاكلا DÖMÖTÖR TEKLA موقف الجوهريات والعلامات فى الطقوس والشعائر . وهو يرى أن الطقس أو الشعيرة الدينية RITE - من بين الأخريات - "قد حقق مصالح مشتركة للجماعة وعادات متشابهة فى الأحداث". لكن فرانك ب. ليفنج استون FRANK B. LIVINGSTONE يصل فى نتائجه إلى "أن الشعيرة تلعب من جديد الأحداث الماضية ، وكذلك تُوحى مُقدمًا بالأحداث المستقبلية المرغوبة ...."[٨] . وجاء معنى الشعيرة مُحددًا : فالحدث فى الشعيرة يتغير تغيرات ثقافية عند الجماعات مُحددًا : فهو أحيانًا ما يحتوى على معانى متناقضة وواضحة فى المضمون المحتَوَى وكذلك بالنسبة إلى وظيفته الحدثية وجوانب أخرى مثل : التذكُر (REMEMBRANCE - المترجم) ، المُذكِّر (REMINDER - المترجم)، الإطلاع والمعرفة (INITIATION - المترجم) ، الدفاع (DEFENSE - المترجم) ، نهج

النتاْج السحرى .... إلخ . ويمعنى آخر معنى الحدث وتزامنه ظهورًا مع اكتمال دور الشعيرة . سرجاى توركارو يشرح - وبطريقة تخطيطية - مراسم الطقس مُفككًا إياها حتى يتشابه عمله مع مصطلح "الدراما تورجيا". وهو ما يدل على أن هذه الأحداث تتصل اتصالاً مؤكدًا بالعادات والمعتقدات الموروثة "وبالمكان" المقدس الذى كانت تجرى فيه هذه الأحداث والمُسمى "مركز الطوطم" TOTEM CENTRE ، لموضوعات وأشياء (أحجار ، صخور ... إلخ) تُمثل المواد المستعملة آنذاك فى قصص وأساطير الطوطم القديم، التى يظهر فيها (سفْك الدماء وإراقتها ، المرور على الجسم مَسْحًا بالحجر ، ودهانه بالجبس GYPSUM ، أو بالدهون والشحوم) (FAT - المترجم) بعدها تتم قراءات سحرية وشعوذة MAGIC (أغنيات تُمثل اتساع الطوطم وانتشاره تحث على الإقناع بالمعتقد) ، وأخيرًا التهامُ سحرى فاتن (تصورى) لمعدة حيوان الطوطم من باب تقوية التأثير العلائقى . وهنا يشير توكارو إلى أن هذه الأحداث ومعها القراءات لا تُعبر عن نفسها بل هى فى الحقيقة تعرض أحداثًا من الماضى [٩] .

إننا نعتبر أن تقرير ما سبق يُعطى لدراستنا هذه أهمية فى مسار البحث العلمى ، باعتبار أن هذه البدايات الأولى ، تُحدث اتحادًا عُضويًا قدمت فيه علاقة محسوسة وبيّنة بين الحدث وبين الحوار، وما نُطلق عليه مؤخرًا درومينا، ليجومينا. وعلى ما تقدم، وبظهور درومينا ، ليجومينا فإن التقاليد والعادات لا تتوقف فقط على "التقاليد الشفاهية" (ORAL TRADITION - المترجم) لكنها

تتعامل فى الوقت نفسه مع تقاليد الحركة، وعادات الإيماءة (GESTURE – المترجم) ، وريثم التقاليد الاجتماعية ، والدلالة على المكان ، ثم الإعداد له ويحرص على الموروث بصريًا (مثل دهان الجسم ، القناع .... إلخ) . وبغير استبيان هذه العلاقات وكشفها فإن العلاقة العضوية والمُعقدة لن تكون بذات معنىً، وستبقى فى المُحصلة النهائية عديمة الأثر ، ونهايةً فإن الطقس سيكون بلا جدوى أو نتاج . مع أن الطقس كما يُرى فى مضمونه، وهدفه، وشروحاته، وشكل ظهوره – هو صورة ديناميكية مُعقدة. ولما كان الإعداد له ، وإعادته يعنى "إنتاج سلوكيات غير مباشرة" KÖZVETETT TERMELÉSI ELJÁRÁS فإن الطقس بمحاباته وتحيزّه لم يرتكن على ما يطلبه ويشرحه من الفضائل والدعوة إلى الكمال، وليس الجمال. فالأولى هى الفعالية المؤثرة ، والثانية هى اللامبالاة بالشئون العملية.

ومع ذلك فعلينا القول أن القبائل والجماعات التى كانت قائمة آنذاك قد وصلت إلى درجة الاستيلاء على الغنائم، جاهدين على تكريس وسائل ومُحركات وبواعث حتى قبل ظهور عصر المسرحية ، مع أنهم كانوا يعيشون بالقرب من هذه الوسائل والمحركات قبلاً. لم تؤدى الطقوس السحرية ضمن أهدافها إلى تكوُّن مباشر للفن، ولم تتجاوز مراسيمها الطقسية أكثر من إعداد إمكانيات ووفاء لأفكار عُرف معين.

*

سجّل رجال التاريخ ومؤرخو التاريخ الثقافى فى اتفاق بينهما على أن الفترة التاريخية ما بين أعوام ٨٠٠٠ و ٣٠٠٠ سنة قبل الميلاد قد أفرزت تغيرات مصيرية فى شكل الحياة الإنسانية على ظهر الأرض. فمصطلح "NEOLITH REVOLUTION" - ثورة العصر الحجرى الحديث - لا يعطى تاريخًا محددًا أو زمنًا قاطعًا. خاصة وأن التغييرات لا تأتى وفق تواريخ منتظمة. وبحسب وجهة نظر جوردون إتشايلد GORDON CHILDE فإن العصر الحجرى الحديث امتد ما بين ٨٠٠٠ و ١٠٠٠٠ سنة قبل الميلاد وبقى ممتدًا حتى عام ١٨٠٠ قبل الميلاد، مستندًا فى رأيه إلى الثورة الزراعية التى تتناسب مع خصائص وعلامات التغيرات الاجتماعية. فقد كثرت العشائر CLANS ، وتعددت الجماعات والزُّمر. وعادت القبائل TRIBES إلى طريقة حياة الاستغلال وإلى إقطاعية الأراضى .. وبمعنى أصح إلى تربية الحيوان. الدليل المادى هو بدايات عصر الزراعة فى الألف الثالثة قبل الميلاد، والذى اعتمدت التقنية فيه - كتقنية بادئة - على استعمال أسلوب تربية وتهذيب الحيوانات . وكان فى ازدياد هذه التربية الحيوانية نصيب للمجتمعات الكائنة آنذاك بما أعطى هذه المجتمعات فُرصًا للجديد وإمكانيات أكبر لحياتها.

هذا التغيّر فى طريقة الحياة قد غيّر من التفكير . إذ لا يمكن غضُّ البصر عن أن تغير طرق وأساليب الإنتاج الزراعى قد أفرز نتائج جديدة حققت هى الأخرى تماميات وإنجازات (إنتلكتوالية) تطلبت اصطناع العقل على نحو إبداعى. نعلم أن تقدم الزراعة إلى الأمام فى مكان ما، فهناك تَقْوى الأسرة أو الدولة

MATRIARCHATE فالزارع مُربى الحيوانات فى نظر الشعوب هو الحامل للأمومية. لقد تغيرت الأسرة أيضًا مع تغير وحدتها الاقتصادية، وانتقلت إلى مسكن خاص بها . أما عند الزُراع والفلاحين فقد تكونت من بينهم أُسرٌ كبيرة. وأوصلهم الارتباط بالمكان إلى السيطرة والهيمنة DOMINATION . وعلى الجانب الآخر تتمثل نقطة تضاد CONUTERPOLE حيث مساحات واسعة ممتدة من الأراضى يسعى إليها ترحالاً بدوٌ هائمون على وجوههم محاولين تأسيس قبائل فلاحية جديدة.

لم تبق العلاقة مع الحيوان على عهدها القديم. لقد تغير الموقف . لم يقف الحال عند نتاج الأرض الزراعية ، بل تعداه إلى تغيرّ هام لفهم طبيعة الأرض والمؤثرات الطبيعية فيها والقُوى المانحة للإنتاج، مثل الشمس ، والقمر، والأمطار، والرياح ، والعواصف ، والحصاد، والنار، والماء . وكلها جاءت فى مقدمة التغيرات. ثم جاءت المعرفة بفصول السنة الأربعة وطبائعها الجوية، وتأثيراتها على النبات وميلاد الحيوانات وهلاكها عندما تنفُق . وكان لابد من الاستجابة لتأثيرات التغير التى أفرزت عبادة مختلفة تحترم الأم الكبيرة والسيد الجمهور وجماعات الناس HERD .

تحقق للطقس بعض التغير إلى التصحيح وإعادة التأهيل بعد عصر قديم مُستقل من جماعات تنظر إلى إعداد الحياة المستقبلية. (حيث تمس حياة الاقتصاد، وتنمية الزراعة، والترقى بالفلاحين من رجال القبيلة) لكن ذلك كان

يعود مرة ثانية إلى بقايا التخلف الطوطمى لارتباطه بالميثولوجيا القديمة. والحقيقة أن أساسيات وجوهريات النُظم الاجتماعية للقبيلة لم تتغير. وبحسب اعتقاد لوكاتش يوجاف LUKÁCS JÓZSEF "فبحسب تأهيل ديانة (تريومورف) TÉRIOMORF لم تُعبد الحيوانات، ولكن تعبيرات دينية سادت فى علاقات المجتمع بين الراعين للحيوانات، وفى علاقات قوية. وعلى الجانب الآخر فإن علينا الاستنتاج بأن الإنسان لم يكن قد تخلص بعد من صف الحيوان" [١٠].

أما ما يختص بتغيرات المجتمع ، وهى العناصر الجديدة قبل عصر المسرحية، فيجب علينا الانتباه إلى اللحظات التالية :

- اختيار المكان لا يحمل أيه علامة مناسبة . بل لعله من زمن إلى زمن آخر وسط أماكن ترحالهم المُدمّر يعاودون البناء من جديد. (يُجمع مؤرخو التاريخ على هذه الحقائق (فى ياريكو JERIKÓ عام ٨٠٠٠ قبل الميلاد كان تعداد السكان ٢٥٠٠ نسمة يحميهم جدار حجرى لقلعة TOWER. وبعد انهيار المكان، ورغم ذلك فقد بقى الرُّحل عشرة آلاف سنة فى نفس المكان) . وإذن فمنظر المكان الطقسى بقى كما هو فى استمرارية ، وهو فى المقام الأول "المعبد" وما حواليه، والمنظر الأرضى الثانى هو الأرض. سعى صانعو السحر والفتنة من الزُراع بدءًا من تبيين العلامات والدلالات والإشارة إلى نتاج الحصاد وحتى مراسم الطقس وتشريفات الشعيرة على إبراز العلاقة بالأرض (الأنهار، الينابيع، الأشجار....إلخ). طريق يربط بين مكان السكنى ومكان الطقس لتصبح البيئة -

الطريق منظر المكان. ويأتى منظر المكان الثالث مكان الدفن ، حتى يبقى المُتوفّون فى نفس المكان مع الساكنين فى منطقة مجاورة (مُقدسة) وحتى يبقى مكان الميت مكانًا مُخيفًا : وهناك تتعقد الأمور بين طقس الميت والطقوس الدينية والعبادة CULT .

- إن اختيار زمن محدد للطقوس قد أتى بنظام جديد بما يتناسب مع زمن الفصول الأربعة وتغيراتها من فصل إلى آخر، وبالدوران المتصل بهذه الفصول وما يتلاءم مع تربية الحيوانات، لكن اختيار هذا الزمن المحدد كان مربوطًا أيضًا بالعمل والواجبات. تغير حزء من الزمن ليُعرف باسم الأعياد. وعند البدو من قبائل الزُراع بقى كل من المكان وتحديد الزمان - من بعض وجهات النظر - مكانًا مُمُاتًا قديمًا ARCHAIC ، لتُعلّق الحقائق المرجوة محجوبة على (شماعة).

- وكان لابد من إعادة تكوّن مضمون الطقس وبنائه ليتوافق مع تفكير العصور، وهو ما أطلق عليه تيودور جاستر THEODOR GASTER تعبير "دراماتورجيا الطقس"، التى تضع حدود عصور "الموت"، "الطهارة والنقاء" PURIFICATION ، "العودة إلى الحياة" REVIVE ، "الابتهاج" REJOICE [11]. أكدّ التحليل أن الحياة والموت يَسُنّ دائرة مكتملة أغلب أجزائها وحدة آيلة للانهيار (وليس الموت وحده هو الباحث والمُحرّك الفَصْل) . هنا تختفى الآفة الرضّية (- الناشئة عن رض أو صدمة TRAUMATISM - المترجم) والتى يُؤصّلها ويُسببّها على الدوام الترحال اللانهائى . وليحل محلها "الذهاب ·

الإياب" (الموت – البعث) وحيث يَقْوى موتيفه كباعث نزّاع إلى تسبيب الحركة. إنه طريق يقود إلى إمبراطورية الموت ويعود به مرة أخرى. ووفق نظرية بيتشى توماش PÉCSY TAMÁS يُسمى الموقف "مستويان من الأحداث" فيما يختص بنظام الجماعة "على الأرض" حيث يتم إنجاز كل ما فى "عالم الآلهة" وبكل البقاء والثبات فى المستوى الحدثى (١٢).

فى مثل هذا النظام الاجتماعى يُتوقع ويُتصور أن تنشأ بين الإنسان والطبيعة علاقةُ تأثير مُتبادلة. إجراءات وتصرفات شكلية فى الحياة الاجتماعية FORMALITIES عند الجماعات الكبيرة تؤثر فى الدائرة السحرية للجماعات الصغيرة.

– كما تُلاحظ تغيرات وتحوّلات تتسم بالتوافقية COMBINATION مع الشخصية خاصة عند الأحداث الطقسية . مثل توزيع العمل ، تحولات مختلفة ، علامات مميزة للتخصيص ومتطلباتها : كل ذلك التغير يحدث أثناء عملية التطور حيث يسير رب الأُسرة عبر رأس القبيلة كملك كاهن يقود الطريق. أما عند البدّو فإن أقاربهم يقومون بالمهمة، وبعدها فإن "نداءً باطنيًا يشعر المرء فيه بأنه مدعوٌ للقيام بعمل اجتماعى بخاصة VOCATION" حتى الشامان * .

(ملاحظة : الشامان "يقطع الطريق" إلى العالم "الآخر").

---

* SHAMAN كاهن يستخدم السحر لمعالجة المرضى ولكشف المَخبأ وللسيطرة على الأحداث. أما الشامانية SHAMANISM فهى دين بدائى من أديان شمالى آسيا وأوروبا يتميز بالاعتقاد بوجود عالم محجوب، هو عالم الآلهة والشياطين وأرواح السلف ، وبأن هذا العالم لا يستجيب إلا للشامان – المترجم.

- من الطبيعى أن شعوب الزراعة - ومُربيى الحيوانات لم يرسموا فى أذهانهم صورة تجريدية ABSTRACT عن مضامين عالمهم الطقسى كالذى أَسرَّ بها فى آذانهم جاستر وتحليلاته. لكنهم صاغوا وشكلوا هذا الجزء المرتبط (بالحدث - وبالحوار) وما هو طقسيات درومينا ، ليجومينا ، لكن يبقى المهم ، وهو أن الحدث الدقيق المعيار هو الفَصْل فى النهاية. ولذلك فليست هناك غاية إذا ما ارتبط الحدث عبر آلاف السنين بفمٍ مُكبّل - وإيماءات ليعكس شيئًا مُعينًا أو يُقدم حالة من الحالات بمعاونة وسائل الكتابة ، وللحدث عناصر الحركة أيضًا مثل : السير MARCH ، الانحناء BOW ، السقوط على الأرض ، الظهور RAISE، الرقص المنهجى المتسم بالشكليات وآداب السلوك FORMAL ، حركات المشاجرات ومبارزات السيف. وهنا لا يصبح الحدث "مشتركًا" (COLLECTIVE - المترجم) بل يصير ضوءًا بريق الشهرة الشخصية ، ومن مسئوليات الملك الكاهن، ومصيره.

حول البداوة وحياة الترحال يكاد يكون الموقف مُشابهًا، لكن التطور عندهم لا يسير متماثلاً مع شعوب الزراعة. فمن داخل العشيرة CLAN نعثر على شخصية واحدة (امرأة أو رجل) بدل الشامان تقوم أو يقوم بدور "الوسيط" MEDIATOR وليس بدور الكاهن. ولما كانت الجماعة ذات المصالح المشتركة هذه صغيرة العدد ففى كثير من الأحيان كان يجرى استعمال خيمة فى مكان سُفلى (قاع) يجرى فيه الحدث ومسيرة المضمون، إلا أن ذلك كان شيئًا آخر مختلفًا عن صورة الشامان التى كوّنت الدورمينا والليجومينا. إذن مكان الشعيرة

هو الخيمة وحولها النار. الوقت غير محدد، لكنه بحسب الظروف ، فالأمر يعود إلى الجماعة المشتركة أو إلى أحد شخوصها، المشارك النشط الشامان وأحد مساعديه. قبل بداية الحدث الطقسى فإنه كان يجرى عرضه بطريقة اصطناعية صُنعية ARTIFICIAL وللنهاية. يمثل الحدث الطقسى "سَفَر" الشامان من المكان المركزى .. من عالم الإنسان إلى العالم الآخر، بعدها يسير إلى الآلهة العُليا ، ثم يعود.

ويتحدد العالم البصرى للطقس فى عناصره التالية : فى وسط الخيمة نارٌ مشتعلة، وهذه النار قد عكست ظلالاً على الصورة العامة : تضمنت عناصر الصورة العامة رمزيات ومجموعة من الرموز المجازية الاستعارية .. عباءة الشامان ، الحيوانات ، وأشباح الحيوانات تعبيرًا عن أرواحها GHOST، واستعمال للرقص الإيمائى. أما "السفر" فقد ارتكز على عناصر أخرى هى (القفز، الجرىّ ، الارتعاش)، وفى الإكسسوار الخاص بشفاء المرضى فكان (الجلد، الريش، الأحجار)، مع الطبلة DRUM كأحد الإكسسوارات الهامة. وكان العالم الصوتى (الأكوستيكى) ACOUSTICAL فكان فى الوقت ذاته عالمًا سمعيًا يتكون من : قرعٌ شامان على الطبلة ، غنائه ، "الإعلان عن مكان الحدث"، حالة السفر، إيماءات الحوار وسط المساعدات والعوائق القادمة من الأرواح [١٣].

من العدل هنا أن نطرح سؤالاً يبرز على السطح . هل فى استمرار الطقسيات سواء عند الزُراع أو عند البدو فى مجتمعاتهم . ما يوحى بالمهنية

PROFESSIONALISM عند الشخصية التى تتولى مراسم احتفالات الشعيرة؟ ثم ، هل بَقِى - بعد ذلك - من بين الجماعة شئ غير مِهَنى ؟ الجواب إيجابى AFFIRMATIVE . فما بين أيدينا عن إطار تكوّن من الماضى ، إضافة إلى التطويب * CANONIZATION وأبطاله جماعة قبلية AGE-GROUP . وكذلك تكوّن جماعات سرية فى كل مكان - من الرجال ومن النساء - الذين قدمُوا ولأول مرة معلومات وإخباريات تتصل بالعبادة والطائفية، لكنهم تحولوا مؤخرًا إلى وظيفة أخرى (خدمة الحقيقة وإدارة العدالة ADMINISTRATION OF JUSTICE ، تنظيم الأعياد وإخراجها ، الشفاء والمداواة والرعاية الصحية CURE ... إلخ). قامت هذه الجماعة القبلية بتحمل المسئوليات السابق الإشارة إليها، وفوق ذلك فقد صاروا إلى الاحتكار .. عندما وجّهوا أنظارهم إلى التطويب لبعض بقايا النظم القائمة منذ القديم.

هذه الجماعة القبلية الصغيرة أو الدموية (التى تبذل الدم رخيصًا - المترجم) والتى تُمثل قرية (جماعة القرية) تأسست بعدها جماعات مشابهة منتظمة لتُنفذ وجهات نظر جماعات التغيير بما يتوافق مع حالة المجتمع عندهم. إن ما بقى من آثار خلّفوها تشير فى المقام الأول أنهم قد امتثلوا لأمر الماضى النقى المطمئن المدموغ بالسلامة وصمام الأمان. لقد قدمت شعائرهم - تقريبًا PRETTY MUCH - عناصر مسرحية متقدمة PRE-THEATRAL . أولها فى التطويب

* التطويب من فِعل يُطوّب : يُعلن قداسة الشخص بعد وفاته، يضمه إلى قائمة القديسين، يُمجده ، ويعامله معاملة القديسين - المترجم.

سلوك المشترين BUYER . قبل البداية والاستهلال وبداية الطقس يتبادل الشباب والبنات الملابس، للدلالة على ضياع الشخصية الذاتية PERSONAL ، ويهذا "يغادرون ويهجرون" LEAVE الماضى ليكسبوا الجديد. "تتصرف الأمهات" كأن أولادهن وبناتهن قد ماتوا، ويقدمون العزاء "لأمهات الموتى" . أما العائدون من العزاء فإنهم يتصرفون كالمواليد الرُضّع SUCKLING، لا يعرفون المشىْ ، ولا يستطيعون الكلام ، كما لا يعرفون أحدًا من المجتمع الفائت أو البيئة القديمة. ومن الطبيعى ألا نعى فلسفة هذا المشهد مؤخرًا، لأن أهم أساس فى هذه المسرحية هو نضال من أجل هدف ما PURSUE ، وتدريب على هذه الطقوس : "عينّةً ، أو كما لو أنَّ SAMPLE" = إيماءات معرفية لأعراض حياة معروفة (١٤).

لم تصل الصورة بعد إلى الجمالية . بَقِىَ تغيرٌ السلوك، تغيّره فى أحداث مسرحية الجماعة كأهم عناصر البقاء والمصير .. ألا وهو المعنى المباشر.

ثانى العناصر المهمة فيما قبل عصر المسرح هو قناع أشخاص الطقس. إذا كان هدف هذه المسيرة الاحتفالية هو أن يُعبر الشباب المعاصر عن القبيلة وحقوقها ونظامها ضمن شخصياتهم، فإن الأقنعة التى تعتلى رؤوسهم تصبح علامة أو دلالة يمكن فهمُها واستيعابها : فالقناع مزعج – مخيف (ALARMED –FEARFUL - المترجم) والكل يعرفه من ماضيه. هذا الماضى المُتكوّن أولاً من الأسلاف الذين هُم أموات الآن "أرواح" (SPIRIT – المترجم) والذين يمكن

التعرف عليهم عبر الطوطم ، وكذا تخيّل صورهم فى هيئة الحيوان. ولهذا السبب فإن التشكيل الميثولوجى للقبيلة عبر العصور التى سيطر عليها قد عدّل هذه الشخصيات لتصير "أقنعة" - وليحصل من هذا التعديل على أسهل وأعُقد دهان الجسد، كعلامة على الميت أو الروح ، بوجوه مدهونة بالجبس الأبيض، تُعبر عن آلامها ومعاناتها الرهيبة شديدة البشاعة تسجلها المنحوتات الخيالية، وبأجساد يغطيها البردى والسُّعادى (SEDGE - المترجم) ، الديِّس (BULRUSH عُشب مائى من الفصيلة السُّعدية - المترجم) ، العُشب القصبى (REED - GRASS - المترجم) ، أو كَفَن WINDING - SHEET ، وحلول كثيرة أخرى تتجلى فى خامات قدمتها الطبيعة. هذا الماضى يجب احترامه، ومع ذلك فيجب الابتعاد عنه مرة أخرى - لأنه يُحزِّمُ رغبات طويلة الزمن، تُفزعهم ، وتُلقى بموقع الرهبة فى النفس DREADFUL ، وبطبيعة الحال : سرًا . لكنه سر يظهر فى كل لحظة من لحظات الحياة. أحيانًا عندما ينظر المرء إلى أهم لحظات الحياة ويذهب حُرًا إلى الماضى "فى أعمق أعماق" البئر WELL فإنه سوف يكتشف قوة الماضى المُثيرة للذكريات والعواطف.

هذه الطقوس الزراعية التى خرجت من تكوّن الفلاحين الزراعيين ومُربى الحيوانات قد أكدت على طول زمن الحياة . وحتى المجتمعات المتأخرة بعدهم قد ظلت بلا انكسارات أو توقف (مع أن تغييرات زمانية بآلاف السنوات، ومكانية أيضًا قد أصابها عامل التغير الحتمى). إذ كان بالإمكان التقابل مع هذه المجتمعات ومعها حصاد إنتاجها، وأحداثها التاريخية - السياسية ، وتغيرات

سُلالاتها الحاكمة DYNASTY ، وتحررها من الإخضاع (CONQUEST - المترجم) كما لو كانت مجتمعات غير مرتبطة بشيء . وهى بالتأكيد غير المجتمعات السابقة عليها والتى سارت فى طريق التقاليد والعادات والميراث والتراث LEGACY فبقيت فى وضع (محلكَ سِرْ). لقد عاشت وبقيت محافظة على الإيماءة، وما قبل عصر المسرح، ومحافظة مرة ثانية على المستوى الذى سبق عصر المسرحية، واستمرت هذه المحافظة وهذه الوضعية الجامدة الثابتة مستقبلاً حتى بعد انبثاق المسرحية وميلاد نماذجها وأطوارها المتعددة. وبعد ظهور المسرحية ، جاءت الموازاة وتَبِعَ التطابق PARALLELISM ، ليس بالعبور إلى التطور مباشرة لأن التاريخية اعتبرت المسرحية غير ضرورية. والحقيقة أن الوظيفة الاجتماعية للمسرحية فى مُجملها شئ آخر . فالوسائل كانت متسعة وعريضة مفتوحة قادت إلى إنتاج مؤثر . فباستعمال اللحظات التاريخية أصبح بالإمكان للمسرحية أن تمد اليد لتنهل من المواد الأدبية الخام، ولتتعامل مع تكنولوجيا الإيماءة . إن علينا زيادة البحث عن المحاولات الكتابية الأولى حتى نصل فى عمق إلى بعيد فى التاريخ الاجتماعى للمسرحية ، إلى نقاط البداية لنستكشف طريق الريادة من جديد.

"ثورة المدينة" الشرقية

تطورت الثورة الزراعية وارتفع إنتاجها وحصادها من عصر إلى عصر، الأمر الذى يسمح بإطلاق مصطلح (الثورة) على خطوات التقدم والتطور المتلاحقينْ، هذا من ناحية. ومن ناحية أخرى فقد انبثقت "ثورة" أخرى كوّنت وشيدّت هى الأخرى دول المدينة الشرقية ما بين أعوام ٤٠٠٠ ، ٢٠٠٠ سنة قبل الميلاد حيث شهدت المدينة وضواحيها تكتلاً واسعًا AGGLOMERATION غير معروف وغير مسبوق. بدأ هذا التكتل أولاً فى الشرق القريب فى تيجريش TIGRIS (وأغلب الظن أنه الاسم القديم لِدِجلة - المترجم) والفُرات EUFRÁTESZ ، وأيضًا فى منطقة وادى النيل، ثم مؤخرًا فى إقليم الهند، وأخيرًا تكونت وقامت حكومات فى بلوبونيسوس PELOPONNÉSZOSZ وبحر إيجه ÉGE .

خرجت إلى الوجود مُدن السومر SUMER وآشور ASSYRIA كمدن بابلية BABILION ، تَبعَتْها مدن آور، أوروك ، أريدو UR, URUK, ERى, DU BABILON ثم اللغة الفينيقية PHOENICIAN، ومُدن أبيدوس ، هليوبوليس، سقّارة ، الجيزة ، هيراكلوبوليس ، طيبة ، ممفيس فى مصر. , ABÜDOSZ HÉLIOPOLISZ , SZAKKARA , GIZA , HÉRAKLEOPOLISZ , TÉBA , MEMPHISZ. ومُدن موهندچودارو ، هارابّا فى الهند MOHENDZSODÁRO, HARAPPA . وأخيرًا مُدن كريتا، ميكينيه

KRÉATA , MÜKÉNÉ – وضعت كل هذه المدن خطوات هامة فى ميادين التقدم الاجتماعى للإنسان. ويشير ماركس إلى أهمية خطوات الأمام هذه فى دقة : هذا الشكل الخاص "خطوة تمهيدية أولى تفترض مستوىً مُعيناً فى الجماعة المشتركة – الجماهير . لكن ليس بالصورة الأولى للجماعة التى قامت على الثورة والممتلكات SUBSTANCE التى يمتلكها الرجل أو القبيلة أو الشخصية ، ولا هى إحقاق الطبيعة ونِتاجها، ولكن على صورة (المدينة) كزُرّاع وفلاحين (مُلاّك للأرض) هذه الصور الجديدة قد أنبتت (مركزية) الأقاليم والمقاطعات". وهو ما فتح الطريق واسعًا نحو التطور، "إذ أصبح تقسيم العمل والتفاوض والتغلب على العقبات فى تبادل السلع هو الأساس فى المعاملات الاجتماعية الفَصْل بين المدينة والقرية" [1] .

بانهيار نظام القبيلة على مَهَلٍ ، أصبح من الظاهر رؤية عدة طبقات STRATUM فى المجتمع يعيشون على ما بقى من أرستقراطية القبيلة ، وعلى نماء المَلَكية KINGDOM والبابوية وكذا (الملكية البابوية) . موظفون من رجال الكنيسة ، الحروب تقودها طبقة النبلاء، وكذلك رجال الدين ، نُظم بابوية تُحدد سُكان جماعات القرية وأهليها ، تقسيم للمهن فى القُرى، تدريب على الحِرَفْ (الصنعة) لتربية جيل من المهنيين يعملون فى الصناعات اليدوية (باليد كالخياطة مثلاً – المترجم) داخل القصور ، وهذا الجيل هو الذى أدار وحرّك وكيّف نظم الصناعات مستقبلاً. واستطاع بحساسيته الشديدة أن يبدأ نظام العمل الحر

التـقنى. وحـول دوائر الموظفـين تكونت مـجـمـوعـات من الأذكـيـاء ذوى الفَـهْم والإدراك. الأمـر والواقع الذى أدّى أخـيـرًا إلى تزايد أعـداد العـبـيـد SLAVES (القبيلة المقهورة)، المُعْوزين الذين فقدوا حصادهم الزراعى لظروف طبيعية، أو الذين اضطهدهم أعضاء قياديون – حكوميون فى نظام الجماعة.

والآن نسـتطيع التـحـوّل إلى مـيـدان الكتـابة اسـتنادًا إلى مـا بين أيدينا من مستندات مُوثقة. من الطبيعى أن تتـاثر هذه المستندات ومعها الحقائق المعرفية بحكم طول الزمن. لكنه من المؤكد أنّ ما بقى من مواد وعبارات تُخفى خلفها وفى جـانب كـبـيـر من مـعـانيـهـا الخـبـرة العـمليـة للمـجـتـمع - PRACTISE - TECHNIQUE PRACTICAL EXPERIENCE سواء أراد المجتمع ذلك أم لم يُرد. فإذا كان الأمر بطريقة أخرى فإن معنى ذلك أن الأحداث التقليدية القديمة عند الجماعات المشتركة – القديمة أيضًا – سوف تبدو على السطح وكأن الدولة – الحكومة تقود نوعًا من الطبقة (القديمة – المترجم) كجزء من مهامها. مع أنها (الدولة – الحكومة) لم تقدم لهذه الطبقة تجديدًا فى الاقتصاد يُمكن أن يُضعف من الميثولوجيا القديمة ويوهن من العبارات الأدبية ومستوى الأحاديث اللغوية.

وفى رأى جـوردون إتشـايلد أن ثورة المدن آنذاك كـانت منطقـة (تامـانوس) SAINT-TEMENOSZ المقـدسـة. فـهى المركـز للسِّـرانيـة SACRAMINTALISM (الايمـان بالطقـوس أو الأعـمـال أو الأشـياء الخـاصـة بالأسـرار المقدسة ضرورية للخلاص – المترجم) ، فى وسطها أقاموا رب المدينة

وعددًا من بيوت العبادة الالهية [٢] . هذه المبانى وبيوت العبادات كانت بمثابة القائد والمُوجِّه للطقس القديم، الذى انتهت مراسم احتفالات شعائره نهاية دراماتيكية ، ومن ذلك الوقت (وحسب رأيهم) وتتحكم قُوىً طبيعية هى القادمة من الله إلى الإنسان، وهو ما نهجوا عليه. ويُحلل جاستر أيضًا هذا التغيير - التحوّل الداخلى (عند الإنسان - المترجم) عندما يرى أن التطور الذى أصاب حياة المدينة وفى زمن واحد "أخرج أفكارًا ومضامين جعلت هذه الجماهير لا تؤمن بأن عملية التقدم PROCESS الطبيعى تتعلق بالأحداث التى تُصيب الإنسان (لا علاقة بينهما - المترجم) . وعندما حدث ذلك فقدت الشعيرة التقليدية قُوتها وأثرها، كما لو أن ريحا" ميثولوجية جديدة قد هبت على كَوْنِهِمْ. بعدها أصاب هذا التصور - وفى نقاء ونضارة - قوة الجذب والفتنة ناحية الفنون ATTRACTION . وهنا أذابت الأسطورة MYTH الطقس لينحل ويتفكك ليصير ذائبًا كالصُّهارة MELT . وأصبح المشتركون فى (المسرحية) لا يمثلون أو يُشخصون أدوارًا تستند على خبراتهم، بل كل واحد منهم (كإنسان) يلبس القناع على وجهه. أما الممثلون فقد كان يقع على عاتقهم تقديم أفكار مثالية أو حسبما يتصور الموقف، لتقديم شخصيات مُهشمة ناقصة BROKEN.

ويضيف جاستر أن علينا استعجال هذه الصورة للممثلين حتى تبقى السيطرة عليها واجبة، وهو ما يتضح فى عباراته التالية : "وبهذه الطريقة تخرج الدراما الحقيقية من صلب الطقس الدراماتيكى ....." [٣] .

*

- تطورات أخلاقية فى مازوبوتاميا

MEZOPOTÁMIA

وقتذاك، فى تلك المُدن عاش القديسون SAINTS فى مرتبة عُليا تتساوى مع المرتبة الملكية. وهو ما تُقدمه لنا التذكارات KEEPSAKE والتى بقيت لنا من منطقة السومر SUMER حوالى بين القرنين الرابع والثالث قبل الميلاد. كان العامل الجوهرى فى التحرك - على عكس تغيّر السلطة - يقدم علامات على بدء تقاليد وموروثات جديدة . فبعد تجهيزات المعرفة السومرية ، يظهر الأكّاديون البابليون ، ثم الحِثّيون HITTITE *، الهورّى HURRI، أوجاريتى UGARITI، وكلهم تقابلوا مع بعضهم البعض على الأقل بكلمات وحوارات وتعبيرات أدبية قريبة من اللغة الفينيقية، وهذه ممارسة وتدريب وتطبيق عملى PRACTICE استمرت كوسيلة تأكيد لعصر مازوبوتاميا حوالى ٣٠٠٠ عام قبل الميلاد. ميراث شفاهى ORAL سالف، روّج من الكلمة وأمّنها للإفادة من تأثيراتها . كما أشار إلى ذلك أوراتيو رَاتِستا ORATIO RECTA وإلى الدور المُبَرِّز الجديد بالملاحظة فى ملاحم سومر . فطبيعة "لغة الكلام" SPOKEN LANGUAGE تجرى فى اتفاق - وفى مستوىً واحد - مع الإيماءات المُتمسكة

---

* الحثيون هُم شعب فتح آسيا الصغرى وسوريا فى الألف الثانى قبل الميلاد - المترجم.

بالعُرف وبقواعد السلوك المرعية، وهو ما يُرى فى بداية بدايات الفن التشكيلى من نحت نافر أو بارز وفى النقش النافر أو البارز RELIEF، ومن استعمال للمواد الطيّعة اللينة PLASTIC : التوسل والتضرع والاستعطاف ENTREATY، المناشدة والالتماس IMPLORING ، الدفاع والمرافعة والمحاجّة PLEADING – المنْعٌ والحَظْر PROHIBIT ، التهديد THREAT ، النَّبْذ REJECTION ، وكلها تختص بالسعادة الروحية ومَنْح البركة. لذلك – وبعد وصول "الأدب" إلى هذه الدرجة العالية – فإن علينا أن نَعمُق إلى ما خلف الكلمة لنراه : اتحادًا بين الليجومينا والدرومينا ، فخلف الكلمة يتواجد السلوك والتصرفات . إذا ما أتى :"الآلهة" سيد البحار چام JAMM وهو يرمى حَجَرهُ فى وجوههم "يركع نبلاء العرش على رُكَبِهِمْ خافضين الرؤوس"، وبسبب جُبنهمْ يلومهم بآلْ BAÁl عندما يكون حيًا يرى ملكة أسيروت ASIRAT "يفتح فمه (على آخره) ويضحك، رافعًا قدميه من على مسند القدمين ويضرب بأصابعه مُحدثًا فرقعة وطقطقة". FOOTREST يتبع الحدث بعد ذلك : فيرفع رأسه صائحًا ...." (٤) إيماءات الطقس (مع الكلام GESTICULATION – المترجم) وخلف كنز من الحركات الطقسية يختبىء كل تدريب وتمرين عن ماضى الإنسان – والمجتمع.

بقى من مظهر المنظر القديم الخداع والرياء DISSIMULATION، صورة الشخصية، تبادل الشخصية، وكل ما يتعلق بالمنظر من أفكار . وبدلاً من عرض الماضى وتقديمه بصورة تعبيرية قديمة (كتصوير تمثيلى مسرحى ميت مُمات)

تُقدم المثّلجة (من الميثولوجيا MYTHICIZE – المترجم) : شخصيات الآلهة تكسب شكلاً على هيئة مُعينة "انتقالا وتحوُّلا" . وتعبيرات الإله نانّارNANNAR التى تبعت ما بين سنوات ٢٦٠٠، ١٧٠٠ قبل الميلاد تشير إلى ثَوْر قوى ذى لحية مطلية بطبقة رقيقة صقيلة (GLAZE – جليز – المترجم) . فى المتحف القومى بحلَبْ ALEPPO يمكن مشاهدة شخصية من إبلا EBLA تعود إلى عام ٢٣٠٠ قبل الميلاد تشير إلى ثور برأس إنسان [٥] . فإذا ما أخذنا بالاعتبار الميثولوجيا وتطلعنا بعين فاحصة إلى منطقة مازوبوتاميا القديمة ليس من قبيل الاستثناء لكن من ناحية السيستم والنظام، فإننا سنشاهد فى كل نظام الإله – الحيوان فى الشخصيات : إينّين السومرى INNIN / حمامةُ عشتار ، صور البُومة OWL تأخذ شكل أسد، الأوأنّيس ÓANNÉSZ نصفه إنسان والنصف الثانى على شكل سمكة، ويمكن إضافة أمثلة كثيرة على الإله – الحيوان. تنتمى الصور إلى التمامية بمعنى – وهو ما يقود إلى الكشف عن تطور ثقافة الزُراع – بمعنى أنه إلى جانب الحيوانات فإن الصورة نفسها تُوضح أن هناك نباتًا ينتمى إلى نفس الصورة : قصبُ عشتار، روضة عناقيد عنب، نباتات السَّدّ SUDD فى عهدة الإلاهة ربة القمح تُرتب مقدمًا شكل رأس القمحة . وغير ذلك مما أشار إليه دوبرفتش ألادار DOBROVITS ALADÁR ، من أن شخصيات الحيوانات يتعهدون بإبراز النقد الاجتماعى فى المسرحية : "نشاط الإنسان المتصل استمرارًا بالحيوانية فى فنون الشرق القديمة هو المُحرك والباعث القديم MOTIVE وهو الموضوع ذاته . الدليل فى معلومات من بابلونيا، ومخطوطات

ممهورة بأختام عصر جَمّدتٌ نصر DZSEMDET - NASZR تُمثل أسدًا جالسًا على العرش وأمامه مُعجب مُتعصّب ناذر نفسه للدين DEVOTEE ، وفى المقدمة جماعة حيوانات موسيقية أو عازفى الهاربٌ، بما يجعل أعضاء الأوركسترا جميعهم من الحيوانات" (٦) . كل التدريبات والممارسات العملية التى جرت ما قبل المسرح تدل على أن الحيوان بقناع يمثل الإنسان، فى صورة حية لإبراز دور القناع ، وتوحى فى الوقت نفسه أن شخصية الحيوان وطبيعته تعبران عن الموقف الاجتماعى للإنسان – البشر، وفى إشارة إلى وظيفته وعلاقته الميثولوجية.

فى الماضى كان مُحرّك المجتمع القديم بعاداته وقناعاته هو الحارس على ضمان الاستمرارية ، عندما انطلق (بال) PAÁL إلى موته جوعًا ضد الإله مُوتٌ MÓT وقد دهن وجهه بدهانات حمراء حتى يُبعد نفسه عن الأرواح الشريرة الخبيثة. وكم كانت قراءاته ذات معنىً حين عرضت فى شخصية الإنسان لأول مرة وهو يُلقى على زملائه موقفًا دفاعيًا DEFENSIVE ليقى نفسه ومصيره :

رأس نُورية ، وجهى نحو ضوء النهار

...

عُنقى مَحْنىٌ أمام عِقد عُنق الآلهة

ساعِدَاى كثيرًا الأخاديد فى اتجاه القمر الغربى

أصابعى جَنْبةٌ نحيلة الأغصان * ، معها عظام آلهة السماء

يُعيقون جسدى ويمنعونه عن الأحضان الفاتنة

عصابة لصوص بجانبى على صدرى وركبتىّ

عبثًا تظل قدماى راحلة إلى الأبد (٧)

قام الصراع القديم بين قوة الطبيعة ومواجهة الإنسان لهذه القُوى المُهددة له. مواقف عدة ثرية بالصراع تحمل فى مضامينها وأهدافها التغيرّ والتحوّل .. هذه المواقف التى تطورت لاحقًا وأصبح من الحق تسميتها (الدراما) .

نعم ، لقد انفرجت وتوسّعت – لكن الأمر اقتضى تطورات لاحقة أخرى فى المسرح وفى تاريخ الدراما ، حيث يقف فى المواجهة – حرب الإنسان مع الهُوْلة MONSTER (حيوان ذو صورة غير سويّة شديدة الفظاعة – المترجم). لكن الأمر انتهى وسُدّت الأبواب على المضامين المُعقدة عندما حللها فى وعى الإنسان نفسه. فالجماعات والجماهير كانت توّاقة إلى القُوى الضارة، لذلك تحركت للكفاح ضد البطل الإلهى حتى تواجه المرض، والشتاء ، وسنوات الماضى، والفيضانات التى تُبدد الأرض الزراعية وتُحيلها إلى المجاعة.

ويبدو أنه كان لزامًا أن تقوم هذه الحرب، فقد كانت أسبابها مسموعة على كل لسان . لكن كلمات الطقس القديمة عكست متأخرًا فى الشكل الملحمى

---

* TAMARISK الطرفاء : شجرة أو جنبة نحيلة الأغصان.

القادم . يؤكد جاستر أن هذا الافتراض جائز من أن الطقس القديم قد هلك عندما قذفت به الحدأة * – القادمة فى صورة عرائسية لدمية متحركة PUPPET – فى الماء . الشاهد على ذلك تاريخ الفولكلور القديم حين سجّل عبر آلاف السنين حال الزراعة والفلاحين. لم يكن ذلك نهايةً لنصره : فمن عام إلى عام، ومن قرن إلى آخر كان لابد والحالة هذه من إحراز النصر الكبير لهذا التوتر الدرامى الكامن فى بَطْن الحرب الحُبلى.

عاشت أغلب الجماهير العريضة منتقلة من الطقس الغريب (من وجهة نظرهم الحالية – المترجم) إلى الحرب المضادة فى المدينة. لم يتوقف ذلك الكفاح عند استعمال مُتصل بالسلاح، لكنها كانت حربًا وكفاحًا روحيًا عقليًا SPIRITUAL - MENTAL بدأ مع البداية. صاح بالصوت الجهيور أمام جموع الشعب القائد أو المسئول عن إجراء تقاليد الطقوس، الكاهن أو الشامان، مُتهكمًا ومُحطًا من الجانب الآخر (المُتحرر – المترجم) . وكان طبيعيًا أن يأتى الرد عليه.

بعد هذه البدايات جرى الأمر وكأنه تنافس حققت فيه الجماهير ثراءً فى اللغة متعددة الكنوز ، وصل إلى الكتابة، وإلى شكل الديالوج الطقسى إلى حدٍ ما، وبالاستطاعة التواصل مع هذا الشكل الديالوجى عبر آلاف السنين. فى منطقة (بوجازكى) BOGAZKÖY فى الشمال الشرقى تم العثور على برنامج احتفالات

---

* KITE الشُّوهة أو الحِدّاية طائر من الجوارح.

الشعيرة ، يحتوى على سير حروب التغيير والتحول. ففى مقاطعة هاتينا HETTITA لجأ شبان المقاطعة إلى تقسيم الجماعة إلى قسمين . القسم الأول يختص بمدينة HATTI هاتى ، والقسم الثانى أطلقوا عليه (ماشا) MASA. المحاربون فى HATTI يحملون فى أيديهم أسلحة برونزية، أما القسم الثانى (MASA) فيحمل شبابه أعواد القصب، وطبيعى أن ينتصر حاملو الأسلحة (البرونزية!) [٨] .

– فى حروب الشامان قُتل العديد من الكهنة . وفى حروب المُدن رفعوا الآلهة الخاسرة إلى البانتيون PANTHEON (الهيكل المُكرّس لدفن جميع الآلهة – ومدفن عظماء الأمة – المترجم) عَكَسَ النظام (السماوى) هذا شكلاً دنيويًا – أرضيًا MUNDANE ، وبات أكبر إله فى المدن المنتصرة هو إلة المدينة ، أما الملك الكاهن المسئول عن مصير العالم فكان أكبر رأس فى حكومة المدينة المنتصرة.

كما كانت تُسمى ENMERKAR (أنمركار) فى الملاحم والشعر الملحمى (منتصف القرن الثالث قبل الميلاد) تتضمن سادة أوروك URUK ، أراتّا ARATTA ورسائلهم الديالوجية وأسرار أخرى على شكل يُتيح قياس المعرفة – وهو الشكل الذى أُطلق عليه مصطلح ADAMANDOGA (أدامندوجا) . أما العرض الذى تُقدم فيه الملحمة فإن تسعة أعشار (٩/ ١٠) أجزائها كانت تُسمى ORATIO RECTA [٩] .

فى حياة شعب سومر وضمن احتفالات الشعيرة ظهر "الممثل الساحر" ليمثل دور الإله المُحرّك للقوى الساحرة ومُوجّهها، بل ومُحتلاً مكان الاله أحيانًا – فى المصطلحات الفنية لعلم المسرح TERMINOLOGY كان الممثل هو "رسول الألوهية" – صاعدا إلى مرتبة القوة السياسية (١٠) . ولعلنا لا نبقى بعيدين عن الحقيقة إذا ما أخذنا فى الاعتبار امتداد التطور الاجتماعى العام الذى سار بموازاة مع احتكار الإيماءة ووسائلها المُتسعة : إذن هناك نظام منهجى عبروا عنه مباشرة وبغير مباشرة فى كتاباتهم . ومن الإنصاف الإشارة إلى ثلاث لحظات فى حياة الاحتفالات الأرستقراطية الكهنية . لأن هذه اللحظات المشار إليها قد تحوّلت مؤخرًا إلى عناصر وعوامل قُوىً لإبداع الدراما والمسرحية.

اللحظة الأولى ، باعث ومُحرّك الموت، والندّب والمناحة على الميت، وبعدها البعث. ولابد لنا من الإشارة إلى ملحمة INNIN - DUMUZI (إينّين – دوموزى) وإلى الندب والعويل فيها، وهو ما تم العثور عليه فى القرن الثالث قبل الميلاد، حيث أُعتبر هذا الندب على الميت استحقاقًا جديرًا بالاحترام والإجلال. وهنا أيضًا نجد الشخص الأول أو الشخصية (الإنسان – المترجم) فى طريقة العرض المسرحى. (إينيّن تبكى دوموزى) مُتحملةَ تبعة المسئولية RESPONSIBILITY كما يظهر فى إعادة وتكرار النحيب.

مثل هذه المعلومات مفيدة لنا، ليس لأنها تُمثل أو تشير إلى شكل أدبى تجريدى ، لكن لأنها أيضًا خبرة عملية للطقس : ففى وقت محدد ، ومكان محدد، وبإعداد غايةً فى الانضباط لصفٍ من الأحداث (درومينا –

DROMÉNA) وبمعاونة كلمات وعبارات تَحدارية وفقًا للاعتقاد المنتقل من جيل إلى جيل - المترجم) (ليجومينا) نصل إلى UNIT وحدة يُلقيها عارضُ الحوار "القائم بالدور المسرحى "مُفسرًا تأليف الجُمل وتركيب العبارات SYNTHESIS . وكان من الطبيعى أن يختفى - خلف التقاليد - مصير حبة القمح المتصلة بالسحر الزراعى .

مُحرّك اللحظة الثانية الهامة، مساعد (الملك) الإله المُختفى والميت ، لحظة ملء مكان الملك - من الناحية التقنية - هى دور تمثيلى، لا يزال مُرتبطاً بمضامين الشعيرة واحتفالاتها. ولا يعتبر زملائى ولا الباحثون المعاصرون أن الموقف هو دور تمثيلى فى النهاية. لكنه موقف مسرحى مُتكيف ومُتهيىءُ داخل سلسلة ومقياس سلسلى CHAIN يكشف مِن وإلى .. من قناع الطوطم إلى الدور على خشبة المسرح وداخل علاقة واحدة.

ونُضيف أن شكل التحول التاريخى هو الذى أفرز الشخصية المسرحية. وعلى حد تعبير چيمس فريزر JAMES FRAZER وكما أطلق عليهم (على الشخصيات المساعدة للملك - المترجم) "ملوك مؤقتون" تتكوّن حولهم بعض وجهات نظر تياترالية، لكن سرعان ما تتجلى عناصر مُسفهة EXPLODE تساعد على (إلى الوراء) .. إلى العالم المقلوب (١١) .

أيضًا لم يكن بالاستطاعة رؤية التقدم خاصة وقد تبعته بعض المُنغّصات التى تضافرت مؤخرًا مع كل نوع مؤقت ووقتى TEMPORARY مثل مناسبات

الأعياد، بعد أن برزت فى علاقات الطبقات الاجتماعية الأجازات والعطلات أيام الأعياد – مثلا عيد الساتورناليين * SATURANALIA – ، عيد "الملوك المجانين" ، عيد "مُطرانات الأولاد" ، "عيد المجد الزائل". وكلها أعياد تُنبئ عن تغيرات وتحوّلات الشخصية المسرحية ، تغييرها لملابسها ، تعهد بتمثيل الدور المسرحى وتحمّل المسئولية – ولا يخُص الأمر ذات الشخصية وحدها بمفردها، بل يتعلق بجماعات صغيرة – كبيرة أيضًا (المقصود هنا هو نماء واتساع العلاقة بين أكثر من ممثل واحد فى العرض – المترجم).

أما مُحرّك اللحظة الثالثة، فهى احتفالات الفصول SEASON عند شعب سومر، وطقس الزواج المقدس. وتتجسد اللحظة فى ضمان حركة التجديد، وباعتبار أن جَمّع الحصاد فى أول السنة لحظة مماثلة ونَظيرة ANALOGUE إلى جانب ذلك احتفالات أخرى تخضع للمناسبات .

زواج إينين INNIN حيث تغنّى المغنون بأغنيات عقد القران ، والكاهن الملك إينين (عشتار مؤخرًا) يعلن حبه . إذن (دوموزى) فى دوره يدفع ويحثُ الطقس بأحداثه المحررةُ مُسبقًا على ظهور الحفل كقران مُقدس. هذا الطقس الذى جرى عام ٢٠٠٠ قبل الميلاد ظهر بصفة خاصة فى البلاط الملكى فى مدينة إيسين ISZIN وهناك عاش عصره الذهبى أيضًا.

---

* عيد الإله ساتورنا الذى عُرف عصره بالعصر الذهبى. وساتورن هو إله الزراعة عند الرومان (فيما بعد) . أما عيده فى روما فكان يتميز بالاسترسال فى القصف والعربدة .

فى نفس الوقت الزمنى وفى مدينة أوروك URUK وخارج أسوار المدينة من ناحية الشرق يوجد (بيت أكيتو) "BIT - AKITU" (مكان الاحتفال بعيد رأس السنة الجديدة) ومن عام إلى عام تجرى فيه حوارات بين الملك والكاهنة الأولى، حتى استُبدلت هذه الحوارات وشخصياتها بأعراس الآلهة [١٢] .

أورد المؤرخون ملاحظتهم للكثير الكثير من عناصر ما قبل عصر المسرحية : عبارات وإجابات مسئولة وموثوق بها، منافسات وتنافسات COMPETITION، تغيير أزياء تتغير معها الشخصيات، ريسيتالات * وتعليقات على قول أو عمل أو كتابة COMMENT ، كورس للردود ، عناصر حركية مُجهزة مُسبقًا، مشاهد للنحيب على الموتى، إكسسوارات ومهمات مسرحية ثرية، تمهيد لليجومينا لتصل إلى مقدمة خشبة المسرح، عناصر إيمائية (بانتوميمية) للموسيقى ومصمم الرقصات. وحتى تقوم بكل هذه الأعمال جماعات "محترفة" فإن ذلك قد استوجب مُنظمًا لهذه العروض، ومُقدمًا لها على مستوى الكاهن، مما أوجد وظيفة الكاتب CLERK . قدّم هؤلاء الكُتاب بيانات وقراءات جيدة للمسرحيات لزمن طويل ، لكنه كان زمنًا بينثقافى ** الأدنى فيه ينهب الجماهير الغفيرة المظلومة والذين جاءوا تحت أقدام قوة الإقطاع الوحشى. وهؤلاء بدأوا المحاولة للاستقلال . وتبقى لنا أهمية السؤال : عند تكوّن عناصر عصر ما قبل المسرح ،

---

* RECITAL وصْفٌ بالإلقاء، أو حفلة موسيقية يُحييها عازف فرد تتألف من مختارات تُعزف من آثار مؤلف واحد.

** زمن قائم بين ثقافتين أو أكثر INTERCULTURAL – المترجم.

وكذلك عند فنون أخرى، ووضْع المعرفة عند الكُتاب الذين أفادوا ببياناتهم وقراءاتهم (سبق الإشارة إليهم – المترجم) أىُّ الأشكال وأى مضمونات ظهرت آنذاك ؟

إن أعظم إنتاج فى الثقافة السومرية هو ما عُرف باسم أشعار ÉDUBBA = لوحة منقوش عليها كلام للتعريف أو الذكرى . أو هو المكان الذى انكفأ فيه الكُتاب على موائد مصنوعة من الصلصال أو الطين يُدوّنون الكلمات الحوارية. كان شكل هذه الأعمال فى أكثره أو غالبيته حواراً بين أكثر من شخصية، أصوات ساخرة متهكمة ، ساتيريات ، أما الموضوعات فكانت تعكس الحياة اليومية : خبرات مدرسية للطلاب، إمكانيات الكُتاب وحدود كتاباتهم ، كل صوت يعبر عن نور ومُزاح حى ومعاصر (آنذاك طبعًا) ، استمرار للنقاش فى العرض الملفوظ، وتسابق ومباراة. وفوق هذا وذاك موضوعات عالمية . "كاتب وولده التافه" ، "حوار بين مفتش مدرسى وأحد التلاميذ" . وهم حينما يرتدون العباءة الميثولوجية أثناء هذه المباراة يُشبّهون ما حدث حوالى عام ٢٠٠٠ قبل الميلاد فى المباراة الشعبية بين دوموزى – وأنكيدو DUMUSI - ENKIDU (وعلى غرار شكل الحوار الذى سبق الإشارة إليه واسم شكله ADAMANDUGA) . وخلف هذه الحوارات امتدادات لمهن الفلاحين والزُراع فى تقدير وتثمين لأعمالهم ووظائفهم الاجتماعية . وفى وقت متأخر يأتى صفٌ طويل من المناظرات على عدة مستويات راقية الفكر ومناقشات جيدة هادفة تضع فى حُسبانها الهدف إلى منفعة المجتمع : الرعى – الخرفان SHEEP والقمح ، المِعْزقة والمِجرفة HOE والمحراث، معادن نبيلة ونحاس، شجر وقصب ، الطيور والأسماك [١٣] .

وباتساع صناعة الحديد ظهر صُناع دقيقون مهرة، حدادون وصائغون وشعبيون، ولعل السر فى نجاحاتهم هو اشتراكهم (أثناء عملهم - المترجم) بالغناء والشعر الغنائى "وعلومهما" . فى إحدى ملاحم بال PAÁL يظهر الإله (كوتَرَّ-حاسيس) KÓTER - HASZISZ حدّاد السلاح - وفى وقت واحد يقرأ، ويتلقى الوحى الإلهى [١٤] . (يا حبذّا لو بقى "ريثم الحدادة" إلى اليوم ليُقدم لنا مرافقة ASSOCIATION بين العمل والفن !). هذا الموقف محدد للغاية بلا زيادة ولا نُقصان. إنه يعكس حقيقة الفنانين مقدمى العروض فى عصر وأحوال مُبكرِّين معلنًا الانفصال عن كل الحِبال الاجتماعية التقليدية والمُقيدة ، وتاركًا وضاربًا عرض الحائط بالجماعات COMMUNITIES . وبهذا وحده استطاع العصر أن يحتل "موقفًا خارجيًا" مكّنه من إبداع إمكانيات له. لكن هذه الخطوة نحو الحرية وفى طريق الفَردانية INDIVIDUALISM هى نفسها انفصال أيضًا . إذ هى فى نهاية الأمر نبذٌ من المجتمع OUTCAST . ومع ذلك فهو موقف اجتماعى يحتاج إلى آلاف السنين حاسبًا الكفاح والنضال للفنانين ، بل لمقدمى العروض المسرحية المحترفين .

من التقدم المازوبوتاميائى ، ومن ثورة المدينة الشرقية نُودعكم بمثال حُررّ حوالى عام ١٢٠٠ قبل الميلاد ، ويتضمن حوارًا كلاميًا بين سيد وعَبْدِه . تشير كلمات العبد القصيرة إلى الذُل والخِزى . لكن عندما يصل الحوار إلى الحياة والموت فإن صوت العبد يحتد فجأة.

السيد:

يا عَبّد .. مطلوب منك الطاعة وفقط

العبد:

نعم سيدى ، نعم .

السيد:

قُل لى ما هو الأحسن ؟ أأقصف رقبتى ، وبعدها رقبتك وأرمى بها فى النهر ؟

العبد:

من هو الأعلى الذى يصل إلى السماء ؟ ومن هو الأكبر الذى يملأ فضاء الأرض ؟

السيد:

لن أفعلها يا عبّد . سوف أقتلك أنت حتى أشاهد الموت أمام عينىّ.

العبد:

إذن سيدى ، لن تعيش بعدى إلا ثلاثة أيام فقط [١٥] .

- تطابقات واختلافات مصرية

على نسق ما جرى فى مازوبوتاميا ، يحدث فى وادى النيل ما بين أعوام ٣٠٠٠ ، ٤٠٠٠ قبل الميلاد تحللٌ وتفسخٌ لنظام القبيلة (تجاه الإنسان والحيوان) ، وتأتى الحكومة فوق جماعات القُرى . وكان من الطبيعى أن يؤثر نهر النيل والواجهة المائية له والمحاذية له أيضًا فى المساحة ومناطقها AREA على مستويين . الأول تبعية الأرض فى الإقليم والمنطقة، والثانى روحى يختص بالسلطة DOMAIN . إن الأساس فى وادى النيل هو فلاحة الأراضى على جانبيه ، وساعدت أنابيب المياه على أسلوب رى عالى المستوى. لكن هناك اختلافات أخرى . سيطرت أسطورة المركزية وعبر آلاف السنين (إيزيس – أوزوريس – هوراس – سِتْ ى ZISZ , OZIRISZ , HÓRUSZ , SZÉTH) على الجماعات هناك ، وشُيدت على مضامين حقيقية واقعية أصلية REAL وأخرى رمزية SYMBOLIC ، واستطاعت الأسطورة حماية الحُراث والفلاحين الزُراع والمحافظة على ذكرياتهم (ذكرى موت أوزوريس وبعثه) . وهكذا عرف القُدامى التعايش حسيًا مع الموت واحترامه وإجلاله (احتفالات بكائيات إيزيس على نيفتيس NEPHTHÜSZ هى وغيرها شعائر الأموات) . كما أن شخصية سِتْ تعرض الجانب المُعارض والمقاوم والخصم المناوئ OPPONENT حتى أصبحت مثل جاموس البحر HIPPOPOTAMUS صورة رمزية شريرة – وفى وقت متأخر مثل قوة الفُرس المُهددة للبلاد.

بقيت المُطاوعة والإذعان للحيوان قائمة لعدة آلاف من السنين . أُذن الحمار ، شخصية تقوم بعبادة القضيب أو آلة الرجل PHALLICISM بالنفخ فى صافرة WHISTLE : لقد تصور قُدماء المصريين أن آلهة المكان يتخفّون فى شخوص حيوانات مختلفة ، وسيد الأسياد فيهم هو الصقر FALCON (R É SÓLYOMLENY) [١٦] . لم تكن فكرة بناء الشخصية أو تحوّلها فى شكل إنسانى أو حيوانى غريبة بين الآلهة والناس ، فما بين القرنين (١٧، ١٦ قبل الميلاد) يذكر ورق البردى المُتخذ للكتابة WESTCAR PAPIRUSZ-PAPYRUS أن ساعة ميلاد الحاكم آنذاك فى بيت الكاهن الأول ساعدت على عملية الولادة "راقصات ارتدينّ رداء الآلهات" . وبالاستناد إلى ما جاء فى الفصل الثالث جزء (٢) .CII فإن حالة عبور الموتى إلى مقرها تتميز بكسوة الملابس الخارجية كمعطف OVERCOAT - UPUAUT قريبة من هيئة الإله شقال JACKAL ليصبح أوزوريس الاسم النبيل الأول فى الحياة الآخرة . وعلى كُلٍ فقد احتوت احتفالات مراسم الدفن على عناصر إيمائية وتياترالية متقدمة عن عصر المسرح والمسرحية. فإلى جانب الكاهن أنوبيس بقناع رأسه فإن التحنيط للجثة وتعطيرها صونًا من الفساد كان يأخذ طريقه إلى الميت : وكانوا هُم من أبناء "هوراس" . وقفت النساء المُعزّيات – أولاً زوجة المتوفى ، وامرأة أخرى من الأقارب – "فى دورى" إيزيس ونبتوس حارستينّ للرُفات [١٧] . وصحبتا النعش إلى سفينة وضعاه فيها . وإلى جانبيهما استكمل احتفال مراسم الدفن عدد من الندابات المحترفات .

لعب الرقص الإيمائى بأشكاله المختلفة دورًا ما كذلك . (وعلى كُلٍ فإن مصطلح "الرقص" يمكن العثور عليه كثيرًا ، أما "التمثيل" (كمصطلح ساعتها - المترجم فلا). فى مراسم العزاء - الدفن الكبيرة تُرمى حُزمٌ من القصب رمزًا إلى الخوذة HELMET كان يُطلق عليها (مو MU) تصاحب الرقص - من الشبان . وحول المسيرة الاحتفالية تبعت حاملى تماثيل الآلة راقصات مُختارات CSENUK سواءٌ كُنّ عرايا أو بخمارهن يحملن الكَفَن WINDING - SHEET معبِّرن بحركاتهن عن طرد الأرواح الشريرة (١٨) . وهناك مثالٌ من القرن الثالث قبل الميلاد لصورة جدارية مُجسمة RELIEF تُبرز الرقص وتؤكد وجود البانتومايم . وكذلك الصور والمُصورّات التى عُثر عليها فى أثناء سلالة حكم الأسرة الثانية عشرة (١٢) . بينما نجد إنمحُتب الثالث HNUMHOTEP BENI HASSÁN بنى حسّان على قبره صورة لراقصتين تنتصرن على أعداء فرعون، وثلاثة صور أخرى تُصور فعل الريح فى فروع الأشجار المُنثية (١٩) .

حتى تلك اللحظات لا يمكن الحديث عن موقف الدراما فى الثقافة المصرية القديمة. وعلى العكس ، فإن لنا أن نُقرر - مع ذلك - أن عديدًا من العلماء البارزين قد حاولوا تأكيد وجود المسرحية المصرية . إن علينا أن نحسب - بدقة - أن هذه الظواهر كانت مقدمات تياترالية (إرهاصات) . فهذه المسيرات الكبيرة، والأساطير التمثيلية تكونت فى بلاط فرعون وحول كبار الكهنة ثم بقيت إرثًا ووصايا BEQUEST . إن أشهر "المسرحيات" NJÁTÉKOKىSZ المعنونات

PASSION - PLAY (آلام أوزوريس) لتدل معلوماتها وبياناتها وحقائقها ومجموعة قضاياها المُسلمة على وقوفها بعيدة بعيدة عن فن المسرح. فالكهنة الذين "يقومون بالأدوار" هنا "يمثلون أو يُجسدون" الآلهة وسّط ضيق وقيد يشبه مخاض حالة الولادة : فمثلاً فى احتفالات التتويج فإن الكهنة يضعون صور هوراس ، سِتّ ، أو حوراس وتوت THOT فوق تاج المُتوَج [٢٠] .

فى منتصف القرن الثالث قبل الميلاد كان للكلمات ، وللنص أن يظهرا، نقلاً عن الملك شاباكا مؤسس الأسرة الحاكمة الحبشية (إثيوبيا الحالية – ETHIOPIA – المترجم) فى القرن الثامن قبل الميلاد . استعمل شاباك الكلمات والعبارات ليحمى مواد الطقس المقدسة من الدمار. ودرامات ممفيس نفسها اصطلحت على تسمية هذه الكلمات التى كان ينطق بها الراوى NARAATOR قائدًا بها الأحداث بـ (الليبرتو LIBRETTO). وحيث ظهرت مؤخرًا الأدوار الرئيسية جِبّ GEB ، حوراس، سِتّ ، إيزيس، نيفتيس – شخصيات أُولى بعباراتها الشخصية ومشاهدها. مثل :

الراوى : انظر إلى الدولة المُستنقع ، حيث (سوكاريس) SZOKARISZ هو السيد . وحيث هبط أوزوريس إلى أسفل حتى ليكاد يغرق . وانظر ، هاهنا إيزيس ونيفتيس تسرعان نحوه ، والذى سرعان ما يهبط إلى القاع. تنظر إيزيس ونيفتيس بقلق إليه . لكن هوراس يأمرهما أن يُمسكا بأيديهما به، ليُنجيانه من الغرق فى المستنقع.

هوراس : (نحو المرأتين) أمسكا به !

إيزيس ونيفتيس : سنُسرع ونُمسك به !

الراوى : انظروا ألا ترون ؟ شُدّوه إلى الشاطئ [٢١].

المناسبة كنسية ، الأدوار ميثولوجية، كهنة . لكن خبرة الإنقاذ من المستنقع والخبرة الحقيقية لفرح الإنقاذ تدفعان إلى (تمثيل) الإعادة إيمائيًا .

على الأقل بقى مصطلح (التياترالية) فى الإمبراطورية الوسطى . الأول (بردى رمسيس الدرامتيكى) RAMESSEUMI DRAMATIKUS PAPIRUS والثانى فى بدايات القرن الثانى ، وحسب ما سجّل إهِرْنوفريت IHERNOFRET (آلام أوزوريس OZIRIS - PASSIÓ) .

مسرحية بردى رمسيس لا تتمتع كلماتها وحواراتها بالدرامية الحقيقية المؤثرة. لكنها تصلح لأن تكون ملاحظات نسخة إخراج أو سينايو لفيلم. أُعُدت المسرحية خصيصًا فى مناسبة تتويج الملك ، والظاهر أنها عكست إثر تقاليد القديم . عرضٌ وافتراضات proposition كبيرة فى ثلاثة مقاطع وفى عدة أماكن من الكرة الأرضية. تفاصيلها لاتزيد عن كونها إعادات وترديدات للمضمون الطقسى : أوزوريس نهرٌ مُقدس وعمود قوى. أما الخروج عن العقيدة التى تعنى خروجًا عن الطقس فقد مثّلها ستٌ . أما ما عبرّت عنه بقية الشخصيات جبٌ ، توت ، هوراس، ست ، إيزيس ، نيفتيس ، فإنها قد وصلت إلى الظهور الرمزى لشخصية أوزوريس [٢٢] .

تنتمى الكتابة الشهيرة الثانية إلى مسار مهرجان أوزوريس FESTIVAL حوالى عام ١٨٧٠ قبل الميلاد . فقد سجّل إهرنوفريت فى مخزن كتاباته بعضًا من العبارات من عصر ساسوستريس الثالث III. SZESZÓSZTRISZ . والعبارات تدور على النحو التالى :

جَهَّزْتُ لطريق أوبوت UPUAUT عندما ذهب بمساعدة السلف. ولقد أشبعتُ ضربًا الذين هاجموا لِحَاءَ الشجر BARK لقد انتصرت على أعداء أوزوريس. جهزتُ للموكب الكبير ، وصاحبتُ طريقه ، طريق الإله ..... (٢٣) .

لابد من الأخذ فى الاعتبار المعركة "بالتمثيل" التى دارت بين لحاء الأشجار وحولها. قدمت المعركة حربًا إيمائية تُعيد إلى أذهاننا ما حدث قبلاً عند مقاطعة هاتيتا ، والذى ظلّ المحُرك فيه مستمرًا . كانت نقطة الفَصْل فى الحرب والمعركة (تمثيلاً) - "التظاهر بالتمثيل" ACTING PRETEND على الرغم من وجود أعداءٍ جرحى، واحتمال وجود أموات كذلك . من الطبيعى أن مثل هذه الحرب الصورية الزائفة SHAM FIGHT تُحتم وجود أدوار "جماعية" ، وأن تجرى الأحداث فيها تبعًا لمشاهد محددة وداخل زمن محدد أيضًا . وتبقى الصورة : الموقف رمزى ، لكن الحرب تتحقق بطريقة ناتورالستية NATURALISTIC تتسم بالمذهب الطبيعى وتجرى وَفْقَهُ .

ومن جانب دراسة الرموز نعرض أجزاءً من الحوارات التى اختلف فيه الكثيرون عن نعت هذا الحوار بالدراماتيكية. يشير (كتاب الأموات) فى بعض أجزائه : .,CXXV إلى أسئلة وإجابات صعبة معقدة تُوجّه للميت أمام محكمة

العالم الآخر مُحررة فى الكتاب . وفى جزء .CLXXV الذى يحوى العلاقات المتوترة الدرامية بين آتوم ATUM وأوزوريس ، بل ويقدم مقدمًا صورة لنهاية العالم. كما أن الجزء XXXIX يقدم هو الآخر صورة أبوفيس APÓPHISZ شيطان الظلام * (يُبينّ الحوار الدرامى القوى هزيمة الحية أبوفيس)

إلى فترة طويلة اعتقد كثير من الدراميين أن أجزاء الحوارات التى عند ماترنيخ METTERNICH والسيلندر المركزى المُحرك CENTRAL CYLINDER للأحداث ، هى نفس الحوارات التى دارت عن إيزيس وعقاربها السبعة . وتشير الأبحاث الجديدة إلى ما تقدم مُضيفةَ إلى أن حادثة العقرب الذى لدغ ابن حوراس يمكن مقابلة هذه الحادثة فى التاريخ ، بل واعتبروها روائية أدبية .

كما أن هناك حادثتين للذكرى حدثتا فى أوائل القرن الثانى قبل الميلاد . الأولى "خادم ممثل متجول" (بحسب تعبير اتيين دريوتون) "صحبتُ مُعلمى فى طريقه . وأقول حوارى بلا أخطاء .... أجبتُ على كل سؤال من مُعلمى . عندما يمثل دور الإله أمثل أنا دور الملك . وعندما يموت أنا أُعيده إلى الحياة" [٢٤] .

ثم ذكريات درامية جديدة تُصنّف حوارات الناووس - التابوت الحجرى SARCOPHAGUS والتى احتوت على تعبيرات عقلانية وأُطلق عليها (أغنيات الريح الأربع) . بعد أربعة من الأستروفيات ** سواء كان الغناء فيها منفردًا

---

* الحية أبوفيس نصف إله فى الميثولوجيا اليونانية .

** STROPHE الأستروفية : ذلك الجزء من القصيدة الإغريقية القديمة الذى تنشده المجموعة وهى تنتقل من اليمين إلى اليسار. وغالبًا ما يكون من مقطوعات شعرية - المترجم .

(سولو SOLO - المترجم) أو جماعة بإلقاء المغنيات ، تأتى شخصية خامسة لتنضم إلى "اللعُبة". ترتبط هذه الذكرى من الأزمان السحيقة بالوجود، بريح فى قارب تدعو الرياح الأربع إليها ، ومن الممكن أن تَتّبع عبارات حقيقية ذات أجواء ليرية غنائية LYRIC لتعكس أشياءً من المسرحية فى دوران القرن الثانى قبل الميلاد.

أمضى المؤرخ الإغريقى الشهير هيرودوت HÉRODOTOSZ عام ٤٥٠ قبل الميلاد فى مصر . وقد أحصى - ضمن ما أحصى - عديدًا من احتفالات الشعائر التى صنّفها "بالمديح" PANEGYRIC والثانية "بتقديم وعروض المسرحية" DEIKELA . المصطلح الأول يعنى فى أصل الكلمة "العيد الشعبى" وهو ما يظهر فى الجماهير العريضة ويُنبئ عنها. أما المصطلح الثانى فمعناه الجرافيك فى الرسومات ، و"المؤدى" لمسرحية أو لحفلة موسيقية أو غنائية. الغريب أن هيرودوت شاهد فى ريف دلتا النيل فى (بابراميس) PAPREMISZ التمثال المقدس، كما رأى مُبارزين بالسيوف، وفى الطريق إلى التمثال تعرّف على معارضين مبارزين بالعصى الخشبية . كما اشترك فى معبد أثينا فى (سايس) SZAISZ واطلع على بُحيرة دائرية مبنية فى الداخل يظهر على شاطئها استحضار لآلام أوزوريس (٢٥) .

إن الإرث التقليدى يؤكد استمراره بطريقة نصف بارعة تُعوزها الخبرة. وبحسب ما ذكر ديودورس DIODÓRSZ فى القرن الأول قبل الميلاد "أنطونيوس

يُجسد نفسه فى هيئته مع كليوباترا فى صورة وفى تمثال. يُجسد نفسه باسم ديونيسوس وأوزوريس. والملكة كليوباترا هنا مِثل سالانا SZELENE ومِثل إيزيس !! تظهر كليوباترا KLEOPÁTRA مرتدية ملابس القديسة الإلاهة إيزيس. فملوك الأرض قد أخذوا على عاتقهم انتحال سلطان الجلال والعظمة والفخامة MAJESTY . إننا نحصل على أسطورة أوزوريس كاملة فى كتابات بلوتارخوس PLUTARKHOSZ فى القرن الأول قبل الميلاد (٢٦) .

*

هذه المناطق الثقافية داخل نطاق المناطق والتى تغذّت على اتحاد سياسى – اجتماعى معًا ، وحتى فى عصور ما قبل الميلاد قد آل بها الحال إلى الضعف فالتضاؤل فالسقوط . فى القرن الخامس قبل الميلاد تنهار حكومة الأشوريين . وفى نفس منتصف القرن ذاته تخضع مصر لحُكم الفُرس . وطوال القرن الثانى قبل الميلاد يظهر المدافعون عن الثقافة الهندية مُحققين علامات وأمارات تقدمية تطويرية تحتل مكان القديم. وفى كريتا KRÉTA فى منتصف القرن الثانى قبل الميلاد يُزعزع (الأكهاى AKHAI) القادمون من الشمال ثقة الناس بواقعهم . أما منطقة ميكينيه MÜKÉNÉ فإنها فى نهاية القرن الأول تقع متناثرة تحت أقدام الدوريين DORIC كمقدمة لبدء السقوط الدُّورى ذاته. انتهى كل شئ من الماضى إن لم يكن الماضى نفسه . وأُغلقت أبواب ونوافذ العصر .. عصر "ثورة المدينة الشرقية" كما كانوا يُطلقون عليه . بعدها تختفى

نتائج جاهزة أو لعلها لم تُشاهدها العين ، تعيش الجماهير على جداول ماء وغدير BROOK تظل دوّمًا فى ذاكرة شعوب تلك المنطقة.

قبل ذلك - كما رأينا - تكونت أشكال ما قبل التياترالية . لكن الطبقات - والمستويات الاجتماعية فى محاولاتها تشييد خصوصيتها - قد كوّنت أشكالاً جديدة تستطيع التعامل والتفاعل معها فى الحياة الاجتماعية . وإلى جانبهم عاش القُدامى محاولين تغيير مظاهر عالم الطقس. وفى مباشرة ، وإلى جانب أو جنبًا إلى جنب مع الطقوس السحرية الأولى شبّت مؤسسات تُنظم "عن طريق غير مباشر" INDIRECT نظام احتفالات الشعائر والطقوس. عملت هذه المؤسسات على التغيير بتحوّل الجماعة وتضييق الخناق . وكانت النتيجة أن نظام الطقس التقليدى بدا وكأنه يتحول إلى نظام الشعائر الجديد وطقوس احتفالاتها. مُركزًا العيْن والضوء على مكان المسرحية . كما ظهر الموسيقيون والراقصون المحترفون . كما برز من الجماعة "فنانون زراعيون وفلاحون" يُعبرون عن مواقفهم فى المجتمع بكل آماله وأخطاره.

يصل تكوّن الكتابة إلى نهايته بوحدة درومينا - ليجومينا ، وبتبادل عناصر بصرية وأكوستيكية بينهما : الحديث الراقى البانى القائم المُنتصب ERECT ، الفَصْل المسرحى ، التعليق والملاحظات ، النقد ، الحوار المسرحى ، المناقشات، التسابق . كل هذه العناصر الأدبية - المسرحية تنمو دفعة واحدة فى مواجهة مع مواقف الصراع .. لكن هنا الآن صراع اجتماعى - ميثولوجى حقيقى، بإبراز

الموت والبعث عبر "التمثيل" . شخصيتان ثُنائيتان أو مجموعة شخصيات تحارب من أجل إحداث أحداث ذات معنىً روحى غير بادٍ للحواس ، مُدركٌ بالعقل لكنه رمزى باطنى ذو علاقة بالاتصال المباشر بالله من طريق التأمل أو الرؤيا أو النور الباطنى MYSTICAL . بهذا الطريق – وعَبرْه – تنبثق المسرحية الدرامية .

أما الشخصيات الماثلة فإنها لا تزال متمسكة "بالماضى" ، وبمضامين تحاول توجيههم إلى عالم الحيوان . لكن التغيير والتحوّل وإمكانياتهما "كما لو المعرفة" تدفع بالإيماءة التى تقبل التحول العملى الجديد . وهو ما تُبرزه وتُحققه الأقنعة التى بقيت لدينا ، والأدوات المستعملة فى زمن التغيير، والإكسسوارات المسرحية، والواقع ، والصورة التى هى على مستوى الواقع وفى الحق سواء بسواء. فالتعبيرات والإيضاحات تعكس أعرافًا وتقليدًا وعادات مُتبعة بإيماءات شديدة الانضباط يُقدمها المقدم للعرض – الممثل ، فى ربط مُحكم بامكانيات الحركة المُرتجلة ، وحلول بانتومايمية جرى إعدادها والتحضير لها مُسبقًا .

وإذن ، فتاريخ المسرحية – ومن حظّه أنّ ساعده كنز من الوسائل تجلى فى ثراء ما قبل التياترالية – قد تعامل مع تمرينات وتطبيقات عملية PRAXIS دفعت به سريعًا إلى التقدم المتصل والمستمر . هذه الثروة فى وسائل التعبير كانت متماثلة ومطابقة للحظة نفسها ولذاتها IDENTICAL . بدءًا من ذلك الوقت ينبثق طريقان مختلفان عن بعضهما البعض فى الفن، وهو ما سنأتى على تفصيله عندما نصل إلى إطلاق مصطلح المسرحية وشرعيتها.

عالمُ مسرحية المدينة

طريقـان مـخـتلفـان . الأول هو طريق العـصـر الكلاسيكى فى اليونان، طريق تبـدّى فى الثـقـافـة الأوروبيـة ذات الوزن مُـخلّفًا عـبـر الأزمـان عـالم المسـرحـيـة الأوروبيـة الخـاص بحكم مـا قـدّم من مـسـرحـيـات ومـا أتى به البـحث الفنى من نظريات وشواهد تشير إلى نقطة الانـطلاق .. والطريق "الثانى" ظهر فى الشـرق البـعيد - الأقصى - وكما سنرى - فإنه لا يمكن بأية حال من الأحوال استبـعاده أو تجنُّب مسالكه.

إن وجهة نظرنا تقول بأن المسـرحية اليونانية (الإغـريقية) قد انطلقت مُنبثقة من الفَـهْم الذى صـاحب "البـداية". فنقطة البـداية هـذه جاءت وكـأنهـا تُغلق كل الطرق السـالفـة الماضـيـة : إنهـا نقطة تجـمّع وفـحص وتدقـيق تجـاه الانتـقـاء CANVASSING ، وبعدها تـخرج علينا بنوعية عـالية الدرجة تجمع خبـراتها الخاصة وتفتح طريقًا طويلاً مُمتدًا يؤثر بحرارة فى أنحاء كثيرة.

فى عالم بحر إيجه لم تكن "ثورة المدينة" تُمثل إمبراطورية كُبرى ، لكنها لم تكن أكثر من شكل تكوّن من أشكال حكومات المُدن الصغيرة . مساحة صغيرة من الأرض على غرار جزيرة كريتا (كريت) التى برز فيها مركزان هامان : كونوسّوس KNÓSSZOSZ ، فايستوس PHAISZTOSZ ، وإضافة إلى الكتابة القديمة "بالطباشير" فقد كانت طبقة الجيش التى تسلمت أراضٍ كهبات ملكية، ومعها بعض سُكان القُرى من المنتجين الزراعيين الذين نعموا بحصاد زراعاتهم، كنتيجة لأعمالهم الفلاحية الماهرة. أحدهم ديادالوس DIADALOSZ الذى تحدثت عنه قصة شهيرة [1] . وصلت العلاقات التجارية والثقافية – فى البداية خاصة – إلى جنوب وشرق الجزيرة : من مناطق ليبيا ، مصر ، آسيا الصغرى. ومن هنا خرج النور سريعًا إلى (ثراكيا) THRÁKIA وإلى الأراضى الجافة ما قبل عصر الهيللينية PREHELLÉN مُتجهًا إلى القبائل هناك ، حاملاً علامات ثقافة (مينوس MINÓSZ). سارت الاستعارات والاقتباسات وتبنّى الأفكار بسرعة بما حقق تطورًا ونقلةً فى موجات الشعب الرُّحَّل القادمة من الشمال : الأكهاى AKHÁI ، الأيونيون IONIC ، الأيوليون AIOL ، وبعدها بعدة سنوات إلى قبائل الدوريين . أدت حركة التوسع الاجتماعى إلى التأثير المُتبادَل، إلى تحقُق ونجاحٍ مؤثر فى نظام الفكر الدينى العِبادى للأم الكبيرة السالفة فى كريتا، مع

نظام الجماعات القديمة التى كانت تحمل علامات البطرياركية . هذا التدخل أو الاندماج مع بعضهما البعض قد أسفر عن ميلاد عالم الإله "الجديد" ، لكن بقى شىء واحد مُتمسك بقديمه : لكن شعب (دلفى) DELPHO اختار الاشتراك والاتحاد مع كهنة دلفى . ومن جانب آخر فإن الميثولوجيا اليونانية قد وضعت فى اعتبارها أن الإله "الجديد" هو رأس الأولمب OLÜMPOSZIAk . فَزيوُس ZEUS وُلِدَ فى كريتا ، ثم عُرسه الشهير فيما بعد المسروق من أوروبا قد عُقد فى كريتا .. فضلاً عن أن اسم أحد أبنائه من حاملى ثقافة كريتا أصبح الملك مينوس. وقد عُرفت أخيرًا فى كريتا أثينا وديميتر كأم كُبرى - وهناك إشارات تشير إلى علاقة مع ديونيسوس ، عندما تتجلى هذه العلاقة مؤخرًا فى فن المسرحية [٢] . تكوَّن فى هذا المكان من الشتاء إلى الربيع كَمٌّ من الاحتفالات الشعائرية الراقصة تحتوى على : عزاء الميت ، الأمل .. فى الإله الشاب (والذى حتى تلك اللحظة لم يكن فى صورة أو وجه ما أسموه ديونيسوس) أن يظهر فى البعث ويعود من جديد . ويُختتم الاحتفال أو كما نظن ، بمغادرة آلهة أو إله للمكان [٣] .

هذا النظام الميثولوجى يقف على علاقة قرابة مع ديانات وعبارات أدونيس ADONISZ - ، أوزوريس ، آتّيس ATTISZ . ذكريات موضوعية إيمائية فى الرقصات . فى كونوسّوس وفايستوس توجد بعض الأجزاء فى عروض القصور والبلاطات التى أطلق عليها المؤرخون "مناطق تياترالية" : تقوم على مُرتفع حجرى مُربع الشكل حوله صف من السلالم يؤدى إلى نهاية طريق، أُستعمل

بطبيعة الحال فى تلك الاحتفالات الشعائرية . تضمنت القصة أن هذا المكان الميدانى للرقصات (الكريتائى) * أعده داميورجوس DEMIURGOSZ ، ديادالوس [٤] . هكذا عرف هوميروس HOMÉROSZ عمل الحدّاد هيفياستوس HÉPHAISZTOSZ صانع ترس المِجَنّ، كما جاء فى كتابات أخيللوس AKHILLEUSZ (الإلياذة ILIÀSZ، الأغنية رقم ١٨ سطر ٢٥٠ - ٢٩٢).

مكان ميدان الرقص رائعاً لهيفياستوس ، ولاسمه الكبير SÁNTA تمامًا كالذى أبدعه ديادالوس . عنقود عِنب جميل لآرياد ÁRIAD فى حِضن كونوسّوس الكبير. (ترجمة جابور دفاتشرى DEVECSERI GÁBOR). يمتد رقص السيدة ويستمر - وبحسب الأسطورة - عندما أعتق سيسيوس THÉSZEUSZ بناتًا وشبابًا فى طريق عودته بحرًا حيث رسى فى جزيرة ديلوس DÉLOSZ . وهناك رقص الجميع مع البطل "رقصة الغُرنوق" CRANE، رقصة جماعية تُقلد فى خطواتها المُحيرة المُربكة فى لَفّة واحدة SINGLE رقصات كريتا . امتدت حياة الرقص الإيمائى لزمن طويل بعد هذه المبادرة (أو لعلها وُرّثت) ، إذ أحيانًا ما يجىء التعبير رقصة الغُرنوق، وأحيانًا أخرى يجئ باسم رقصة الطائر الأسير، كما ورد فى كتابات بلوتارخوس PLUTARKHOSZ عن سيرة حياة سيسيوس مضيفًا أنّ فى زمنه قد شهدت ديليسون DÉLOSZON هذه الأعمال . أما الباحث الممتاز فى الرقص الشعبى الإغريقى

* كريت المِيْنوية MINOAN : العلاقة بحضارة جزيرة إقريطش (كريت) القديمة (٣٠٠٠ - ١١٠٠ قبل الميلاد - المترجم) .

دورا إستراتو DORA STRATOU فإنه يكتشف إيقاعات غير متاسقة وغير مُتساوية مُترهلة ASYMMETRICAL - LIMP فى رقصة الغُرنوق ٤/٥، ٨/٥.

أما بالنسبة لديادالوس فإن خواصًا تياترالية وعناصر مسرحية قد بقيت. فبحسب القصة الأسطورية فإن عائلة مينوس وبنات كوكالوس KÓKALOSZ قد تسلُّوا مع بعضهم البعض بعرائس خشبية حرّكوها بأيديهن [٥].

وفى وقت آخر، أدى الزمن التاريخى إلى ما حدث من اقتباس واستعارة فى ميدان الأغنية الراقصة. فتبعًا للتقاليد قد حدث فى إسبرطة الدورية SPÁRTA وباء خطير EPIDEMIC فى القرن السابع قبل الميلاد، حتى طلبت النجدة من تاليتاست الكريتى THALETASZT المساعدة فى هذا النزوع الطبيعى NATIRALISM. جَهزّ تاليتاست (أغنية السيف)، وأعدّ رقصة السيف من بلده كريتا المُوحية بالوقوف فى مواجهة المصائب والفواجع CATASTROPH إلى جانب مشاركة مصاحبة للإيماءات، هذه الصورة التى عُرفت باسم "القياس الكريتاوى - الكريتى" ظهرت مؤخرًا فى كوميديات أتّيكا ATTIKA مُكتسبة شرعيته [٦].

بقيت ذكريات تجديفية PROFANE بجانب أنماط الشعائر. صحيح أن انهزام الأصول ومصادر القوة لمينوس بعضٌ منها قد جاء من ثقافة مِيكينيه. عهدٌ مختوم يشير إلى شاب يلاحق امرأة ترتدى ملابس كريتية. وعلى الأرض شاب آخر فى وضع الانكفاء [٧]. فإذا لم يكن هذا التعبير يُوحى ويعكس حدثًا

لمسرحية، فإنه يخدم الدلائل على أن خاصية الصراع لم تكن غريبة على ذلك "العَالَمْ" ، ومع الصراع جنبًا إلى جنب نجد الأحداث الكوميدية ، والموقف الحامل لدرجات التوتر المختلفة . وهى الصورة المسرحية أو عن المسرحية التى ظهرت فى أنماط المسرحية الشعبية فى عدد كثير من الشخصيات ارتفعت بالميموس إلى نجاحات كُبرى ، الأمر الذى حقق لها الانتشار وبلا توقف أو نهاية. وبالنقل ، والرسائل بين كريتا -، ميكينيه فى دوران القرن الأول قبل الميلاد استقرت علامات وأمارات تياترالية متقدمة (أقنعة، إخفاءات وخداعات، تظاهر، رقص ميميائى، عروض أمام الجماعة - الجماهير تعرض الشعائر وأجزاء من روح الأسطورة) ، حتى أصبح الأمر تقليدًا راسخًا ، سائرًا نحو تطور وإعادة تشييد ثقافة إغريقية متعددة المعانى.

- تكوّن الإغريقية
وتقاليد ما قبل التياترالية

بدءًا من العام ٢٠٠٠ قبل الميلاد بين جذب وَمَدٍ زمنى صغير وكبير وصلت الحكومات الإغريقية الأخيرة وشعوبها إلى ضواحى بحر إيجه . تقابلت علاقات الإنتاج والخصائص مع عالم المعرفة متعدد الأغراض . أخذ القادمون كثيرًا من الذين قدموا إليهم . وساعدت على ذلك قرابة اللغة بينهما ، ومع ذلك فقد قامت محاولات لإحياء عناصر المعرفة القديمة التى كانت ساعتها فى طى النسيان .

كان ذلك سببًا فى وجود تعدّدٍ لنظم حملت خطوطًا كثيرة حوّلت البلاد : طريقة تفكير لطوطم سرى اتحد مع الميثولوجيات الجديدة . ذكريات شامانية (نسبة إلى الشامان - المترجم) كسبت المعركة مع عالم الإله "أوليمبوس" OLÜMPOSZ الجديد . كان لابد من الاتفاق بين (أكهاى) عالم زيوس ، وبين ديانة وعبادات (بلاسِّج PELASZG) الأم الكبيرة . تقدمت زراعة إنتاج العنب لتصبح من أهميات أولويات الزراعة ، فى مواجهة مع إنتاج القمح . عكست طريقة المعيشة وعوالم المعرفة - بين الخلْط والتغير - على طرق الإنتاج ، وبالتالى أدى ذلك إلى المساس بالجماهير وبعقائدها، الأمر الذى غيّر من عالم الشعائر . لذلك نستطيع أن نكتشف عناصر التياترالية المتقدمة عبر الأنواع المختلفة من الإنتاج وكذلك من أشكال المعرفة السائدة آنذاك .

لقد عاشت - وفى قوة - الطوطمية السرية وبأشكالها وأصولها القديمة السالفة ، مع ربط الحيوان بأفكار معينة . أما آلهة "الطبيعة" من الأصل ، زيوس أو هيرا HÉRA فإنهم ووفق خصائصهم قد اعتنقوا خطوط تريومورف TÉRIOMORF (٨) . عرفوا علاقات الحيوان عند آلهة الإغريق - والرموز التى ترمز إليها . وهنا تنتمى إلى ذلك أيضًا المُحركات والبواعث المعروفة فى مازوبوتاميا مثل "الحرب مع الهُوْلة" والقوة المُهدِدة . وليس فقط قصة أسطورة سيسيوس ومينوتورس وتحدّى الدعوة للمبارزة والارتياب ، لأن ذلك موجود أيضًا فى أسطورة الثور القاذف النافث للهب عند إياسون IASON وأيبيتيس

AIÉTÉSZ، وطبــيــعى كــذلك فى بعض "أعــمـــال" هيــراكليس الرائعـــة HÉRAKLÉSZ . هذا التحـوّل والتـحـويل TRANSFORMATION فى قـوة وكيان الشخصية تنعكس افتراضاته فى أشعار هوميروس HOMÉROSZ وفى مقاطعها عندما تظهر الآلهة فى صورة الإنسان المُعَرَّض للموت MORTAL : ايريس IRISZ وأحـيـانًا بوليـتـيس POLITÉSZ وأحـيـانًا صــورة لا أوديكيـه LAODIKÉ ، وساعتها تنطلق صيحة هيرا الجهيرة STENTORIAN ... وهكذا تبـــاعًـــا . وفى هذا الوقت والســيـــاج فـــإن الإله أنتـــروبومـــورف ANTROPOMORF ساعتها يلعب – يُمثل "دور الإنسان" [٩] .

عند تكوّن الشخصيات الميثولوجية FIGURE حدث فى أحيان كثيرة أنْ سبق الخداع والإخفاء تحت مظهر كاذب DISSIMULATION تكوّن الشخصية . وبحسب الاعتقاد القديم ، "أنَّ نقاء الروح المكتمل لا يستجيب له بحساسية سريعة الاستجابة إلا عدد قليل من الناس . لذلك فكان على إعادة ترتيب نظام العبادات أن تأخذ فى الاعتبار الخصائص والحالة المادية لكل إنسان، على اعتبار أن وصولها إلى أهدافها يستلزم أنْ يُحس صاحب ومهندس الأحاسيس العليا بأحاسيس كل إنسان عند تكوّنها ...." [١٠] . ولهذا من حق رجال البحث أمام آرائهم فى تكوّن الشخصيات المختلطة أن يعللوا جزءًا يسود فيه الطقس، وآخر ينتصر فيه القناع : فالفرسان (جَمْع فَرَس) أو الخيول كانت الحيوانات المقدسة عند القمر MOON، والظاهر أن الفرس الصغير HOBBY HORSE جرى عَدْوًا بسرعة أمطرت بعدها السماء (الرقص) فى ساعتها . هكذا تبعت

الأسطورة أن الرجال هناك نصفهم حصان ونصفهم إنسان . فى أرجوس ARGOSZ كانت كاهنات الحصان LÓ PAPPN´Ó تذهبن كل عام لتؤدين رقصة البقرة الصغيرة HEIFER . هكذا فَعَلْنَ (!) وكأنهن أصبحن وحوشًا بعد أن عضّتهُن ذُبابة الخيل .. النُّعرة HORSEFLY ، بينما تلّعبْن بابتهاج لُعبة نقّار الخشب WOODPECKER (!) أما الشُبان خلف أبواب من شجرة البلوط OAK فانهم يُقعقعون ويُخشخشون يُغرون المطر حتى يُخفف من آلام الحيوانات. احترموا أثينا فى صورة بومة مُنكمشة من الألم والذُعر. كما ظهر كهنة بوسيدون POSZEIDÓN فى هيئة حصان . وفى ليكوسورا LÜKOSZURA وضعت جوقة النساء (على رؤوسهن) على رأس حصان الكاهنة ديميتير رأس خروف ورأس بقرة وهُن يصاحبنها فى المسيرة . وفى أفيسوس EPHESZOSZ أُطلق على المشتركين فى الطقس الشعائرى من العبيد مصطلح الثور. أما كاهنات ديميتير من لاكونيا LAKONIA فاستعملن أنثى الخيل فى لباسهن . ولبست كاهنات أرتميس براأورونيا ARTEMISZ BRAURÓNIA لباس الدُب ، وأحيانًا استعملوا شكل النحل [11] . لبس الشباب ملابس ذكر الماعز BILLY GOAT . أما ما حدث فى أثناء مسيرتهم عن ديونيسوس فسنتعرض له بالتفصيل بعد ذلك.

صحب الاحتفال الطقسى مظاهر إخفاء وتظاهر ورياء مع اختلاف أزياء الحيوانات وجلودها ، فلم تكن محددة.

فى عيد الأم الكبيرة (MAGNA MATER , RHEA)جرى الاحتفال على الوجه التالى : على صوت الموسيقى تمر شخصيات رجالية فى أوج اللذة من رقص وحشى يؤدونه. أحيانًا "يكونون فى هيئة الرجال ، ومع ذلك فَهُم أرواح أو آلهة يقلدون بألسنتهم (DEMON) الأرواح الشريرة (DAIMONÉSZ)" . كان على نفس الصورة البركِنْتيائيون الفريجيون PHRYGIAN BARAKÜNTIA ، التصبيعيون DACTYL مُجيدو فن نقل الأفكار بالإشارات الأصبعية ، وغيرهم من الفئات تجمعوا فى فرق سرية تحافظ على أسرار مِهنهم . وفى وقت متأخر أصبحوا من المشتركين الدائمين فى عروض الأساطير الغامضة MYSTERY(١٢) .

لم تبق عناصر الطوطمية وحدها هى المستمرة مع المعرفة الإغريقية . لكن انطلقت من القديم هناك أيضًا طبقة قبلية كوّنت مع الشامانيات وحدة اختراق تؤثر فى الحواس والمشاعر تأثيرًا قويًا PENETRATE – ثم تتجدد . وبهذا الانتعاش واستعادة النشاط تم الاحتفاظ بخصائص ما قبل التياترالية.

وعملُ جاك ليندساى المعنون THE CLASHING ROCKS (سبق الإشارة إليه – المترجم) يُوجّه النظر إلى استمرارية مثل هذه الخصائص الحية والمُعايشة للعصر . ومن بينها بصفة خاصة لحظة التنافس والمنافسة COMPETETION كلحظة هامة من جانبنا .

بقيت لنا من ذكريات المنافسة الميثولوجية ذكرى المنتصر موبسوس MOPSZOSZ وحادثة كلكاس KALKHASZ الشهيرة فى سلسلة الأساطير .

المقدار هُنَا كبير عالى : الخاسر كلكاس يُصيبه موتٌ سريع أخيرًا. والمثال الثانى الشهير (على لحظة التنافس والمنافسة - المترجم) بين أبوللون APOLLÓN ومارسيوس MARSZÜASZ - ونُشددّ على أنه ذو خصائص روحية فى قتال مصارع عنيف، يُنتقد فيه الخاسر مارسيوس ويُسلخ فيه جلده حيًا . يحلل ماروت كاروى MARÓT KÁROLY فى تفصيل أهمية هذه المنافسات . ففى أسطورة آرجو ARGÓ - MONDA وفى إحدى الإبيـزود * يقول "فى هذه المغامرة والتجربة المثيرة ADVENTURE مع السحر الأسود (...) وبخاصة سحر الاسم ونفوذه يرتبط بالسّيْرانة SIREN (السيرانة هى واحدة من مجموعات كائنات أسطورية عند الإغريق ، لها رؤوس نسوة وأجساد طيور ، كانت تسحر الملاّحين بغنائها فتُوردهم موارد الهلاك - المترجم) خلال معركة التسابق . وفى امتداد زمن المعركة تأكد غناء سحرى لكل جانب من المتسابقيْن . وبتحليل منضبط : فقط أرادوا استمرارية التسابق لتقديم الشكر أقصى الشكر والإعجاب الذى يُقارب العبادة للروح الحارسة للمكان وللشخص ذى القوة والبراعة العظيمة DEMON (وهى روح تُمثل نصف إله فى الميثولوجيا الإغريقية - المترجم) . هذا الغناء السحرى فى هذه المعارك التسابقية هو القائد إلى النصر. هذه الأرواح الحارسة DÉMONOK - وبكل العلامات والمقاييس - أصبحت فى زمن لاحق آلهات الأولمْبُس OLÜMPOSZ (الموريّات) MUSE (والمعروفات باسم ربات

* EPISODE جزء من تراجيديا إغريقية قديمة يقع عادة بين اغنيتين كورسيتين . أو حادثة عرضية فى سياق قصة أو أسطورة - المترجم .

الفنون التسع – المترجم) "فى وظائفهن" من بين أولادهن المحاربين MEDICINE MANEK - القوة السحرية الطبية المُشعوذة . وبحسب عنوان القصيدة الشعرية فإن الكثير من سُكان القرون الماضية – ولهُم الحق فى ذلك – قد اعتادوا إنكارها. "وفى وقت متأخر" أصبحت هذه الغنائيات السحرية – السيّرانة من مجموعة الكائنات السحرية – تُخفى فى طياتها براعم ناضجة BUD من البنات (موزية) MUSE تكمن فيها بذرة الأصل : لم يفقد الغناء روحه المُثرية بعد أو شخصيته الساحرة" (١٣). تنتمى الأسطورة هنا MYTH إلى عالم الفكرة وحسب اعتقادها أن الإله أبوللون قد روّض وخفّف من "حِدَّة" الموزيات مُحضرًا ومُستدعيًا الأولمب من قِمّته وعليائه PEAK وقريبًا من ميدان الرقص ، ليُصبح هو نفسه الراقص الأول المُتقدم فى أعياد دِلفى الطقسية (١٤) .

إذن تتحقق نزعات وأغراض TENDENCY جديدة لأول مرة تكسب لصالحها صورة الشامان القديمة . وأخيرًا ، ومع ذلك ، يُشيد عالم الآلهة الأولمبى – الأولمبوسى OLÜMPOSZ باستقرار نُظم احتفالات الشعائر فيه.

لقد عرف عالم العادات والتقاليد الإغريقى التركيبة الدرامية للحرب الخادعة SHAM FIGHT (الصورية) * الظاهرة النامية من الطقس الفلاحى الزراعى غير الشامانية . إلى جانب عادات وتقاليد أخرى مثل إكسانتوس –

* DIVERSION وهو الهجوم المُضلل الذى يُشن لصرف أنظار العدو عن العملية الرئيسية، وتحويله عن سبيل المجّرى المألوف – المترجم .

ميلانتوس XANTOSZ - MELANTHOSZ "أبيض" - "أسود" ، القتال الأُحادى أو "تمثيل" الهجوم والانقضاض على القصر فى دلفى [١٥] .

يُلخص أسكيلوس AISZKHÜLOSZ فى الجزء الثانى من الأورستية ORESZTEIA غناء – ترتيلات CHANT الكورس الغنائى (نبرة رتيبة أو مُملة فى الكلام)، وهو الكورس المُصاحب لجوقة ERINNÜSZ وبقيادته، يرقصان (فى صورة غنائية راقصة- المترجم) يهددون أورست- أورستيس ORESZTÉSZ

استمرّ ، حول الرقص ، أغانينا المُفزغة البغيضة

نَعرضُها ، لأنها رغباتنا

....

انطلقْ لتصل إلى السموات . حيث الإنسان مُتكبرًا متغطرسًا :

يتلاشى ، نعم ، يسقُط بِذِلةٍ وَضِعه HUMBLY إلى الأرض

حيث يقترب منه جيُشنا بعباءاته السوداء

نرتجف خفقانًا من الرقص المُميت.

أحاول اختطافه وانتزاعه من الفزع والرُعب

من قوته المُفزعة . لكنه لا يُحس شيئاً

أَضْـــربُ بشــــدة . أُخـــضِـــعـــــه ، أَســــحـــقُــــه

أخطو رقْـــصًـــا . لكنه يبـــقى . أحـــيـــانًا يجـــرى ،

ويــقــع فــى طــريــقـــــــــــــه الــشـــــــــــــريــر.

(سطر ٣٠٧ - ٣٠٩ ، ٣٦٨ - ٣٧٦، ترجـمــة جـابور دافـاتشــرى).

مكان آخـــر للرقص من السلف - حـــسب رأى مـــارجـــريت بيــيـــبــر - MARGARET BIEBER [١٦] هـو منـطقــــة ومكان درّس - هَرْس الحِنطة THRESH . يُرجـعـهـا بينداروس PINDAROSZ إلى "ســائق الماشـيــة" OX DROVER فى الديثرامب - الديثـرامبوس SITHÜRAMBOSZ ، وفى الإلياذة إلى الدور FLOOR الذى يقع فيه درّس الحنطة (الإلياذة ٥٠ ، ٤٩٥) إذ يرى أنه من الطبـيـعى أن تجرى الاحـتـفـالات أو أن تُقـام الاحـتـفـالات هناك ، حـيث يتـبع موسم الحصاد كأحد أهم الأعمال الهامة، وحيث يجرى تجفيف عناقيد العنب [١٧] . قائد الجوقة - الكورس من المحترفين المغنيين فى الغالب الذى يمثل - من باب التـأكـيـد - الأجـزاء غـيـر المُعلنة UN - TOUCHED أو المحظور مـسّـهـا UNTOUCHABLE . هـذا الشـكل قــاد من هـذه النقطة طـريقًــا إلى اتجـــاه العـــروض الدرامــيــة الحــقــيــقــيــة مــؤخــرًا . وأكــد الشـكل وصــول تغــيّــرات HÜPORKHÉMA قـادمــة من اتجـاه كـريتـا ، والتى مـؤخـرًا يمكن أن تكون مُتضمنة الأعمال الدرامية الكلاسيكية الكبيرة .

- مجموعة الرقص وسولو الريسيتال RECITAL.

- رقص مُنفرد SOLO وريسيتال لأغنية كورسية .

- رقص منفرد مع غناء للكورس .

- رقصات كورس وغناء منفرد .

- إيماء منفرد - أو مجموعة راقصة وديالوج .

- إيماء لمجموعة راقصين يصحبها ديالوج.

- ديالوج لكورس غنائى راقص ورقص إيمائى منفرد.

- ديميتير وديونيسيس

DÉMÉTER ÉS DIONÜSZOSZ

ظل الاندماج مستمرًا حتى حوالى القرن الثامن قبل الميلاد. وخلال تلك الفترة تكوَّن نوعان من الديانات والعبادات CULT أخذا فى اعتبارهما - وبكل المعنى والفكر العقلانى - الإنتلّكت استقبلا حسّ وعلامات تكوّن فن المسرحية، مع أنهما لَعِبا دورًا غير مباشر. ارتبط هذان النوعان بالتُربة وبالثقافة الزراعية عبر خيوط اتصال قوية. قد تكون ديانة ديميتير هى الأكثر عُمقًا فى جذورها -

لكن ديانة ديونيسوس بنزعتها وغَرَضها كانت فى النهاية المتأخرة أكثر تعبيرًا ، وتأثيرًا ديناميكيًا.

ومن البداية كان واضحًا أن عبادات ديميتير فى مجال الزراعة فى كريتا فى الغالب جاءت من ليبيا حوالى عام ١٥٠٠ قبل الميلاد . وأفرزت طقوسًا سرية خاصة بالمهنة الزراعية (طقوس أليوسّيس ELEUSZISZ . يقف التظاهر الكاذب بالدين والفضيلة - بما فيه من رياء ونفاق HYPOCRISY ظاهرًا فى الأسطورة الأصلية DERIVATION : ديميتير - سرق سيد العالم السُفلى (الآخرة) ابنتها برسيفون PERSZEPHON ، وأثناء البحث عنها فى الأوسيس "تظهر صورة أمها العجوز" وتتعهد بالعناية بالبحث عنها . وهنا تصبح ديانة المكان الأصلية أكثر معرفةً وأعظم أهمية . ما بين القرنين السادس والخامس قبل الميلاد تم إقرار عِيدين : العيد "الصغير" للأليو سيسيين فى (أَجّرا AGRA) فى شهرى فبراير ومارس، والعيد "الكبير" فى خلال شهرى سبتمبر - أكتوبر . المُحتَوى الرئيسى للموضوعات هو تلقين بسائط فن داخل طقس سرى دينى يُعتقد بأنه يُفضى إلى سعادة دائمة . هكذا ظهرت قصة ديميتير وبرسيفون فى فصول مسرحية تُسيطر عليها احتفالات الطقس الشعائرى . وحول المذبح CHANCEL - وفى ظل مفهوم الأسطورة الأصلية الميثولوجية المُعادة دوّمًا "فى مكان قديم للرقص" وبأمر من ديميتير تم اجتماع هناك اتسع لآلاف من الناس مقررين - وبانضباط محدد - الذين اجتهدوا غاية الجهد فى توجيه الطقوس

الكهنية الأرستقراطية للسلالة الحاكمة ، وحققوا اكتمال النشوة والابتهاج الغامر للكاهنات. سبقت الأسرار الطقسية MYSTERIES بعصرها "المُنفتح" OPEN ، وأغلقت الأبواب على القَسَم السّرى وعلى الأحداث "السرية" . التفتّح كان هو طريق السير المُعلن. خرج النداء والتقدم أولاً من أليوسيس إلى أثينا، ثم سار عائدًا إلى مكان الطقس السرى، لكن بوجه نظيف . هذه المسيرة مثل الإنترلود INTERLUDE * . وعند جِسر كيفيسوس KÉPHISZOSZ كالعادة "الاستخفاف" SLIGHTING (جافيرزما، إيسخرولوجيا - GEPHÜRISZMA (AISZKHROLOGIA) وهى لحظة تفادى وتجنّب الطقوس المقدسة وتحوّل البصر عنها AVERT ، هذه اللحظة التى انتقلت إلى "حرب فى صورة تمثيلية" انتصر فى هذه الأعياد المسرحية الشباب رمز المستقبل.

لكن الأحداث "السرية" المتجهة إلى التضاؤل والتقلص والانكماش SHRINK لاقت فى بعض الأوقات اعترافًا من الناس : فاحتوى النسيج الأدبى DROMEN على قصة الأسطورة اختطاف برسيفون وعلى شكل ديميتير وكذا طريق البحث عنها . ثم على المقابلة السعيدة بين الأم وابنتها التى عبّر الرقص الأسطورى فيها بالإيمان والثقة والائتمان على الأسرار بعد تعّرفهما على العلامات

---

*الإنترلود : فصل إضافى يتخلل الفصول المسرحية كفترة فاصلة بين الأحداث. ويمكن أن يكون الإنترلود لحنًا إضافيًا يجرى عزفه بين قطعة موسيقية أو قُداس أو أجزاء مسرحية - المترجم .

المقدسة (مثل العاقل الحكيم ذو الحكمة الذى قاد الأغنام والرعاة - تمثيلاً - وهو فى ملابسهم وأزيائهم ، وفى داخله شخصية بريموس BRIMOSZ ، أو رأس حبة القمح - الحِنطة HEAD OF CORN مختفية فى سلة ، والتى تحجُب عضو - جارحة الرجل أو المرأة) ، يؤيدهم "الزواج المقدس" المدعوم بالشعائر الخصيبة المُثمرة قابلة النمو والتطور ذات القُدرة على الإخصاب والتوليد FERTILE ، كما يظهر فى صورة رمزية فى ذلك الزواج المقدس عند زيوس وديميتير.

وفى الأعياد نفسها وفى صُلب احتفالاتها تظهر شخصيتان أُخرتان . إياخوس IAKKHOSZ - إحدى شخصيات ديونيسوس . والشخصية الثانية فى استمرارية DROMEN ذات وظيفة متُغايرة متباينة (لإبراز المُغايرة والمقابلة بين شخصيتين أو بين شيئين بغية إظهار الفروق بينهما - المترجم) . كان اسم الشخصية الثانية "يامبيدزو" "IAMBIDZO" ("الساخر الباعث على السخرية - الهُزأة") MOCKERY شخصية مُجسمة ANTHROPOMORPHIC موصوفة فى شكل بشرى أو بصفات بشرية . تشير الأسطورة فى تصنيفها المفتوح للطبقة أنه كان الخادم (!) الوحيد الذى استطاع مواساة ديميتير وإبهاجها وإدخال السرور على حالتها النفسية مُخّففًا آلامها [١٨] .

اشتغل چورچ طومسون GEORGE THOMSAN على العلاقة والترابط بين ديانة ذيونيسوس ودرامات أتّيكا ، وهو ما لا يزال قائمًا فى الدراسات حتى

اليوم .. اسكيلوس وأثينا. وإلى جانب ذلك فإننا نلاحظ بعض الملاحظات . لابد لنا من فحص هذه المُحرّكات التى ظهرت فى عدة أشكال فى أسطورة ديونيسوس والتى حَوَتْ عناصر تياترالية ، وكذلك العناصر الأخرى التى يمكن استنباطها من شعائر الأساطير الديونيسوسية الموجودة فى DROMEN (باطن الأساطير) . تكمن فى الأساطير صورٌ لعناصر اتحادية وترابطً فى الذاكرة أو الخيال مع شخص أو شىء آخر ASSOCIATION . يَصُب ديونيسوس سائل مائع مرن FLUID عديم اللون تقريبًا * فى الرطوبة والنداوة الحية MOISTURE وبلا أسماء ، ثم متأخرًا – بأسماء الآلهة : الأشجار ، الماسِلْ HYDROMEL (شراب من ماء وعسل – المترجم) نباتٌ مُحضّر من اللبلاب أو العَشَقَة بالغُ الرائحة لا يُقاوَم OVERPOWERING ثم يمزجهما بالنبيذ لاستجماع القوة والشجاعة بعد الضعف والتخاذل RALLY . وهو ما فعله أنصاره سرًا فى جلساتهم. فى البداية اقتصر الأمر على مجموعة النساء المشتركة فى الشعيرة بقيادة كاهن من الرجال ، ومؤخرًا وبحكم التطور فى الديانة فى طريق الأورفيوسية ORPHISM ** اشترك الرجال فى الأسطورة. احتفظت طبقة الفلاحين والقائمين بحراثة الأرض، وبنموذج شخصية بليبيوس الحرة PLEBEIUS (فى مواجهة الأفكار التجريدية والبطل الأرستقراطى).

* LYMPH سائل مثل اللَّنفْ الذى تشتمل عليه الأوعية اللنفاوية، ويتألف من بلازما الدم وكرَيات دم بيضاء ("ت و "فس") – المترجم.

** أسطورة الموسيقِى أورفيوس ORPHEUS التى تبع فيها زوجته يوريديس إلى (مثوى الأموات) فأجاز له بلوتو – وقد سُحر بألحانه – أن يُخرجها من المثوى شرط الا ينظر إلى الوراء . ولكنه فعل ذلك فى اللحظة الأخيرة ففقدها.

فى طريق تطور النظام الاجتماعى مُتعدد المعانى والأشكال خطا المجتمع إلى الأمام وأفرز مؤسسات وحكومات ، خاصة عندما أيّد تيرانِّيس TÜRANNISZ استعمال ثمار التقدم ضد الأرستقراطيين ، وبمعنى آخر عندما انبثقت الديمقراطية الأثينية الأولى (أول ديمقراطية فى العالم - المترجم) . الشعيرة تَعُجُّ وتمتلئ بعناصر تصويرية للطوطمية القديمة : ديونيسوس إلى دُب ، ثم يتحول إلى أسد، رتلٌ من النمور LEOPARD يسير به على حاملة ، وصفٌ من الأحصنة. فى معيّته ذكر الماعز BILLY GOAT ، وثور ، وحيَّة . كما تظهر فى مسيرته شخصيات أخرى مثل مُربية سلينوس SZILÉNOSZ ومرافقاته الساتيريات [١٩] .

يتركز مركز الأحداث فى طقسيات ديونيسوس فى ثياسوس THIASZOSZ ، وفى المسلك والطريقة COURSE . يُلخص طومسون THOMSANN خطواتها الرئيسية على الوجه التالى: "جماعة ثياسوس المُنتمية إلى ديونيسوس جماعة سحرية سرية . وهى حتى بعد تحوّلها فقد حافظت على نظام الطوطمية فى القبيلة ووظائفه. إن أهم أهميات الطقس النابعة من التمجيد والتطويب CANONNAIZATION تتلخص فى ثلاثة عناصر :

١- طقوس عِربيدة * ORGY تأخذ مسيرتها إلى الطبيعة الحرة.

٢- التضحية وإنكار الذات SELF-DENIAL .

٣- ثم العودة المجيدة البهية GLORIOUS .

---

* ORGY وهى طقوس سرية - طقسيعربيدى تتسم بالقصف والعربدة، تُقام فى أعياد آلهة الإغريق والرومان وتتميز بالغناء النشوان والرقص العربيد - المترجم.

جـاءت أهمـيـات الطقس على هذه الصـورة إسـقـاطًا (من الإسـقـاط PROJECTION) على آلام ديونيسوس" [٢٠] . ومعنى ذلك تجاهلاً واستخفافًا ، وبأن طقوس العصر طقوس أخرى ، بما يجعلنا نتقابل مع أحداث مُحددة أخرى . فـمـثـلاً فى عـيـد الأجْـريونيـون الأورخـومـينوسـيـون - ORKHOMENOSZI AGRIÓNIÁK جرى تمثيل الأحداث التالية : تبدأ الأحداث بمربيات الوَلَدْ ديونيسوس تُمثلهن نساء تبحثن عن الولد المُختفى ليلاً . تعثرن عليه فى أحد الكهوف ، تُحافظن عليه ، وتَبْدأن فى غناءٍ سعيد : عندها يصل ذئب - أو شُبان ذو وجوه كوجه الثور يهاجمونهم، وأثناء محاولة الهروب يختفى الولَد ديونيسوس من أمام عيونهم، فتبدأ بكائيات النسوة عليه" [٢١] .

كما نلاحظ فإن التغيرات المُحددة مليئة "بِصور الشخصيات" ، وبمواقف التمثيل ، وما هى إلا عناصر ما قبل التياترالية .

هناك لحظة أخرى لابد من ترجمتها . إذا ما قرأنا ما حرره باخوفن BACHOFEN عن تكوّن الأسـرة أو الدولة MATRIARCHATE * فى أبواب (CVIII.; CIX., CX., CXI) فإننا نعثر فى الحقيقة على أمثلة لنساء مُهمات أوردتها جوهريات ديونيسوس - باخوس BAKKHOSZ . هذه النظرة التى أكدّتها الطقسيات والعبادات بإشراك الرجل الرئيس PRINCIPAL أيضًا ،

---

* مرحلة الأمومية : مرحلة نظرية من مراحل المجتمع البدائى كانت السلطة العليا فيها للأمهات ، مرحلة الأم الرئيسية التى ترأس وتحكم أسرتها وذريتها - المترجم.

تكشف لنا عن التغيرات - التى تُوضح إثباتًا أن النساء ارتدين ثياب الشباب والرجال - بغير نظام فى البداية حتى استقر الأمر بقيادة أريون ARىON لكورس الديثرامب . فى الأصل انتمت إلى أحداث النساء الدينية "دفْعةٌ" قوية ثَوْرية (من قوة الثَوْر - المترجم) ، "ثم الميلاد الثانى .. غنائيات العيد" "سلسلة من مواكب السير PROCESSION". حدث ذلك بين القرنين السابع والسادس قبل الميلاد . إبداع شخصى - فردى INDIVIDUAL مستقل (بشخص ذى شخصية متميزة - المترجم) ، ومتصلٌ بكلمة الشاعر واسمه ، مع بناءٍ مُنظم ناشئ عن البنيوية STRUCTURAL يُوصل إلى نتاج مُتغير PRODUCTION ، مُتعلق تباعًا بديونيسوس. وكان لابد وأن يُعطى اسم ديونيسوس لهذا النتاج ولهذا أهمية كُبرى ، لأن أرسطوطاليس قد أشار فى "فن الشعر" POÉTIKA - كما هو معروف - إلى "أغنيات الديثرامب" فى التراجيديات والتى اقتصرت على الشبان[٢٢] .

دخلت الأغانى وكورس الديثرامب فى نهايات القرن السابع قبل الميلاد إلى كورنثه - كورنسثوس KORINTHOSZ وفق نظام الإستروفية STROPHIC (سبق الإشارة إليه - المترجم) الذى أصبح على الوجه التالى : أولاً ، أَوْقف الكورس حول المذبح - مذبح الكنيسة - "KIKLIKUS" - كيكليكوش، والتى تعنى فى صورة دائرية ، الجوقة من الشبان بلا أقنعة . وجاء التنظيم الأول بجانب الكورس "الجاد" ساتيريات متظاهرة بالدين والفضيلة HYPOCRISY

وبالشّعر أيضًا، وفى استعمال الصَّبْغية والنسق اللونى للأغنيات TUNALITY ، ظهرت الأغانى الديثرامبية فى عيد تضحيات ذكر الماعز BILLY GOAT فى بداية العرض ثم متأخرًا بطل أرجوس. عبّرت الأغنيات عن ذكريات أدْراستوس ADRASZTOSZ فى غناء "تراجيدى" كورسىّ، وفى استمرار وحتى الجزء الخاص بالأسباب السياسية والمُغَنىّ بـ (ظهور الإله الديمقراطى بدلاً من البطل الأرستقراطى).

وتكشف البحوث العلمية أن انتقال وتحوّل عبادات ديونيسوس استحوذت عليها النشوة والابتهاج الغامر والوجْد الصوفى ESCTASY ، والوحشية ، وصحبت نساء مُنتشيات من ثياسوس الأعياد ، بداية بلا قِناع ، وبعد ذلك تطوّرن إلى مُصاحبة كورس الرجال، معًا وفى تواز لخدمة ديانة ديونيسوس الجديدة. وهى فى مُعظمها إبرازٌ لشكل المدينة وطابعها ، واتساع التيار الديونيسوسى ، وكذا الأورفيوسية . ولمّا وصل الأورفيوسيون فى عالمهم الآخر فى عصر بيسستراتوس PIESZISZTRATOSZ إلى أثينا ، كان لاسوس LASZOSZ يقود الديثرامب الدورى فى عاصمة أتّيكا .

بكل دقة لا نستعمل تعبيرات ومقترحات الباحثين القُدامى التى أطلقت على المسرحية تعبير "التراجيديا الليرية الدورية" لأننا بهذه الطريقة وبدون سبب نكون قد حددنا التاريخ الحقيقى لظهور وبدايات التراجيديا فى المسرحية - الدرامية .

- اللهجة الدورية المُرتجلة

وتهكمات شعبية ساخرة

ستكون الصورة أُحادية للغاية حسب تقسيم الزمن الكرونولوجى الميقاتى وجدوله الذى يُبين التواريخ الدقيقة للأحداث مُرتبة بحسب تسلسلها الزمنى CHRONOLOGY . إذ أن تحقيق التواريخ يكشف عن تعارضات إذا ما أمعنّا النظر فى شكل "تراجيدى" للميموس . ومن الطبيعى فى الجانب الأخر، فإننا لا نتقابل مع شكل جاهز أو على المستوى الأدبى محددٍ للأشكال التياترالية . بينما نجد - وبانتظام - نقدًا حادًا ، وهجومًا ، وسخريات مريرة - كالتى لا تترك أثرًا. مع أن هذا النوع قد حقق له وظيفة هامة إذ ولّد التوازن الاجتماعى BALANCE بين الأهميات والتعديلات الاجتماعية. تكمن الأهمية هنا عبر آلاف السنين فى حماية الأخلاق ، والتمسك فى كل وقت وزمن بنظم وعادات الجماعات المشتركة (اجتماعيًا) . "RIDENDO CASTIGAT MORES" ومعناها بالعربية "تنقية الأخلاق بالضحك" كوسيلة أساسية من وسائل النظام الاجتماعى. وبالدرجة الأولى وفق اعتناق مستوىً بسيط فى سلوكيات ما قبل التياترالية وخاصة قبل انحراف الجماعة انحرافًا بصريًا وسمعيًا ، وإبراز ذلك فى إطار ذى خاصية ساخرة (دراميًا) . تنقيّة وتليينٌ يعطف القلب فى الضحك والنكتة الساخرة LAUGH . مطلب السخرية وحاجتُها عند الإغريق - كما عند

الآخرين – موجودة منذ قديم الزمن . وهى منذ البداية مُوجهة للشخص، وليس بالضرورة أن تكون دراماتيكية فقط . فقبل عصر أرسطوطاليس وهوميروس تطلبت السخرية "كثيرًا" من الأشعار الساخرة. وهوميروس نفسه فى إثر مارجتيسا MARGITÉSZE قد اعتبر الشعر (الإيامبى – IAMBIC) العمّبقى (شعر أو وزن على وزْن بحر العمبق – المترجم) السابق الرائد والبشير النذير للكوميديا المتأخرة [٢٣] . أدى شكل الإيماءة فى إطاره وظروف ظهوره ومَرَحه العقلانى MOOD إلى تذكّرعالم ديونيسوس وشبابه (فى مرحلة الإدراك البيولوجى – المترجم) وتنقّله من بيت لآخر مُعبرًا عن الرغبة الطيبة والرغبة الخبيثة بالأغنيات ، وبالشتائم ABUSES التى تُلاحق سوء استعمال حق أو سلطة وتظلم وتسئ بمفاسدها وتعسّفاتها إلى الناس. وها هو أرسطوفانيس ARISZTOPHANÉSZ فى كوميديته المعنونة الضفادع يبدو كمعاصر له يربط المُزحة والهزْل والمداعبة السمجة JOKE ، والسخرية ، مع أعياد ديونيسوس :

والآن بخطوات جريئة

لنذهب إلى الحقول الخضراء

لرقصٍ رشيق قوى النكهة شديد الفوران

هَزْل متفرّق وسُخرية مُتشتتة

بما يتناسب مع العيد .

وفى مشاهد متأخرة (من كوميديا الضفادع - المترجم) ترد على لسان شخصية إياكوس IAKKHOSZ طهارة الشعيرة الطقسية وبراءتها :

وأنت تُتجز الرقص

لِنسخرْ .. لنمزح بلا عقاب، وفى براءة [٢٤] (الضفادع : ترجمة يانوش أرانّى ARANY JÁNOS. تساعدنا تُحف الفن التشكيلى لأنها - وفى انضباط ودقة - تُلخص مشاهد السخرية . ففى فازة كُورنثية تعود إلى القرن السادس قبل الميلاد نشاهد على جدران الفازة راقصات فى ملابس ضيقة ، مُتخمات من الأمام ومن الظهر ، بعضهن بالقناع ، والبعض الآخر مُزخرف مُزيّن . على الفازة يمكن قراءة الأسماء الأصلية .. إينوس EÜNOUSZ ، أفيلاندروس OPHELANDROSZ ، أومْريكوس OMRIKOSZ ، ديونيسوس . ثم ، خمس شخصيات بأدوار على فازة أخرى توضح مشهدًا صغيرًا : صُفّارة ذات ماسورتين تُشبهان قَرنَىْ الوعل تنفخ فيها شخصية (أحد الأدوار) موسيقاها بينما ترقص إينوس ، خادمان يحملان الأمفورة * مليئة بالنبيذ ، أوروك وأومريكوس يقودونهما بعصاتين فى يَدِهِمَا . لا نستطيع التأكيد على أن رسم هذه الفازة يمثل حادثة مسرحية . لكن الرسم يعنى فى غالب الأمر صورة حقيقية من مشاهد ضاحكة تُعبر عن العصر آنذاك بكل

---

* AMPHORA الأمفورة قارورة ضيقة العُنق ذات عروتين كان الإغريق والرومان يضعون فيها الخمر أو الزيت.

رقصاته وماضيه فى تسلياته وملاهيه . كما تكشف الصورة عن كسل الخدم وسُبل معاقبتهم . فى بدايات القرن السادس قبل الميلاد جُهّز قناع من الطين (نسخة مُقلدة) COPY ذات خطوط جافة يُصوّر نسوة عجائز ساقطات الأسنان، والصورة مستمدة من مَقْدس أرتميس ARTEMISZ فى إسبرطة، ويعرض الفولكلور الدُّرى كثيرًا من أصول هذه الصور التى تُصور الشيطان المُزعج والعفاريت المخيفة - موريخوس MORÜKHOSZ ، مومار MOMAR ، ماريكوس MARIKASZ، ألفيتو ALPHITO - وكلها شخصيات يتعلق اسمها بلفظة MOUROSZ (موروس) ، (خلف هذه الشخصية المُهدّدة يحتجب الجنون والمجون)، وفى بعض الأجزاء من الشخصية تأتى الشعيرة المُنتجة نصفها تسليات ونصفها الآخر مخيف مُرعب[٢٥] .

بَقِىَ الجزء الأكبر من هذه الحقائق والمعلومات والبيانات الفلكلورية عند سُكان الريف الدُّورى وفى معيّتهم . أولاً فى إسبرطة وسيسيليا (صقلية) . أما فى ميجارا MEGARA فقد ارتبطت الفلكلوريات بالتظاهر الكاذب.

عندما يتحدث أرسطوطاليس عن أصوله فإنه يعنى مكانين من الكرة الأرضية: "الكوميديا" فالميجاريون (شعب ميجارا - المترجم) يتحدثون ويرغبون فى الديمقراطية كمطلب مُلح لهم ، وكذلك أهل سيسيليا ...."[٢٦] . تعودوا أن يحسبوا تكوين الديمقراطية بدءاً من عام ٥٨١ قبل الميلاد. ونحن لا نعتبر مسرحيات ميجارا إبداعًا عاليًا ساعتها. لكن بطبيعة الحال كان هناك مؤخرًا

بعد ذلك شكل آخر هدف إلى أغراض شخصية وسياسية ، تدفع إلى تأصيل الديمقراطية الاجتماعية وتفتح أمامها الفرصة والطريق للاستمرارية . وهنا تشير المعلومات القديمة فى الجانب الآخر إلى سوساريون SZUSZARION (من ميجارا والمعروف عنه أنه استهل تلقين بسائط موضوع الأشخاص والطبقات الاجتماعية ضد المسرحيات الكوميدية الساخرة) بعد عام ٥٧٨ قبل الميلاد . والظاهر أنه غادر ميجارا الدورية إلى ايكاريا IKÁRIA فى أتيكا نتيجة التهديدات التى لاحقته .

حتى هذه العلامات والبيانات ، نستطيع خلال دراسة الرموز ودراسة علم النماذج الشخصية أن نتوسع أمامًا .

فى أيام الأسبوع العادية تعودت "الأسرة" فى الجماعة على استعمال السخرية الإيمائية ، ساعدتها على ذلك مناسبات الأعياد ، ورحلات ومسيرة ديونيسوس. فبواسطة القناع المُرقّش المُلوّن VARIEGATED وسَيّر الموكب الاحتفالى من بيت إلى آخر فى وضع جسمانى يحملون الفالوس PHALLUS كرمز لصورة القضيب آلة الرجل مصدر النماء ، حيث يُسبب فيضان الربيع عندما يفيض ويطفح OVERFLOW مزاجًا جيدًا (عال العال - المترجم) وهو ما يعطى الفرصة إلى السخرية والمُزاح المفتوح ، وإلى الإثارة والتحريض والاستفزاز، وإلى النقد أيضًا . تحدث أثينايوس ATHÉNAIOSZ عن مواكب الاحتفالات ومسيراتها عندما ذكر الدكيلستيس DIKÉLISZTÉSZ من إسبرطة، وتحدث

عن الفللوفــوروس PHALLOPHOROSZ من ســيكونى SZIKÜONI ، وعن الأوتوكـابدلوس AUTOKABDALOSZ ، وعن الفليـأكس الإيطاليـة ، وعن الأثلونتيس ETHELONTESE من طيبـة THÉBA وكذا أشار إلى الإثيفالّوس ITHÜPHALLOSZ [٢٧] .

لمّا كانت كل هذه الإيماءات الساخرة يصعب العثور فيها على شىء من الأحداث ، أو حوار قصصى، وستكون أعظم قيمة إذا هى احتوت على موضوعات فى مضامينها ، أو اتجاه نضعه أمام أعيننا للكشف عن السخرية. لكن ماذا تُقدم لنا البيانات والمعلومات ؟ لصوص فاكهة "امسكوا بهم فى اليوم السابق" ، عبيد ، عجائز ذوو لحية مُدببة، ساحرات حيزبون WITCHS ، شخصيات مجنونة تُهلوس، ثم يظهر "طبيب أجنبى" (جوّال ، شافى "رجُل طب"؟) والشخصية المركزية الكوميدية هى الطباخ ميسون MAISZÓN والظاهر أن نمط الطباخ يعكس التظاهر الكاذب ، ويرقص إيمائى يُبرزون الحمّالين ورجال البحر البحارة، وحاملى الفَحمْ ، "وتحت زنْد الخشب فى جزء من جذع الشجرة كبار فى السن يئنون".

وهناك علامات وبيانات أخرى تكشف النقد اللاذع بما أسموه حرب الطبقات وسخرية الدُوريين أو بمعنى آخر أمارةُ أتّيكا . لعل أسباب ذلك "أن الدوريين كسادة عاشوا فى المُدن، أما الريفيون فكانوا خاضعين مستعبدين". وفى مثل هذه الأحوال فإن "سكان القُرى يسخرون من السادة" . أما حواراتهم وعباراتهم فكانت

تَم عن طبقتهم الشعبية الهلوُت HELOT (لغة العبيد فى إسبارطة القديمة - المترجم) [٢٨] . وعلى مقربة من الاحتفالات الطقسية نجد شخصيات وأدوار ساخرة تهكمية - وهو ما أعلن عنه شخص القادم IAMBÉ فى وظيفة دوره فى التمثيلية الدينية فى أليوسّيس (لم تكن ديميتير روحًا بسيطة فقط لكن السخرية نالتها حتى وهى ترفع الجزء السفلى من ثوبها إلى أعلى) . كان الاحتفال جادًا "مُقدسًا" كما كان يوحى بذلك ، عندما يقيم توازنًا مع شخصية مهرج - الطقس كما يذكر أرسطوفانيس فى الصفادع "قرود المذبح المُهرِّجة" (سطر ١٠٣٣ ، سطر ١٠٣٤) .

يمكن تقسيم الماثلين اللاعبين (مسرحيًا - المترجم) إلى فريقين رئيسين . الفريق الأول الكورس كمجموعة ، تمثل عالم ديونيسوس فى صغره ، وهى شخصيات تحمل قناع الحيوان . أما الفريق الثانى فهو مختلف عن الأول ، لأن عالمهم الذاتى يكون فى المقدمة ، وهو ما يُميز شخصياتهم . فواحد منتفخ، والراقصون بالإيماء الجروتسكى فى نفس العالم وكأنهم يصورون "شخصيات" متحدة يمكن اكتشاف السخرية والتهكم من الارتجال الذى تنتسب إليه أسماؤهم ومن النكات والمُزاح والهزل المعروف عن شخصيات أهل ميحارا . لقد تكوّن الموقف الخطِر من الشخصيات الساخرة والطبقة العليا المُوجّه إليها النقد ، يحاول القناع أن يخفى وجوه المنتقدين ، إضافة إلى دهان وتلطيخ وجوههم بالسُخام لفريق SOOTY، وبالثُفل والحثالة DREG لمجموعة ثانية . لذلك سمُّوا

هذه المسرحيات باسم تريجوديا "غناء التُفل والحُثالة" (٢٩) . فى حالة السخرية الدرامية للدوريين نصل إلى خط وإلى حدٍ فاصل ، يظهر فى شكل بل وأشكال التداعى والسقوط TOPPLE التى أفرزتها عادة الشعوب، والفلكلور بواسطة "الترفيه عن الشعب وبحجته أيضًا".

- إيكاريا - تسبس - أثينا

IKÁRIA- THESZPISZ- ATHÉN

عندما نتحدث عن عالم المسرحيّة متعدد المعانى كان لابد من تكون عدة أطوار سابقة بدت فى تعدّد المعانى القديمة التى سبّبت "بشكلها الخاص القديم" من الظهور والانبثاق لمعانى المسرحية : "فالشكل الثانى فى العصر القديم بين القرية والحكومة قد تغيّر إلى اتحاد حقيقى "مدينىٍ" والذى سمح باستمرار العبودية على سطح الحياة. فبجانب الملكية فى القرية والريف تطورت هذه الملكية نحو قابلية التحريك MOVABLE PROPERTY ثم مؤخرًا إلى ملكية خاصة غير قابلة للتحريك .. مِلكية راسخة ثابتة عديمة التأثر عاطفيًا فى صورة شاذة غير سوية (...) هكذا شُيدّ المجتمع على نظام طبقى واستُنفدت واستُهلكت قوة الشعب بِفعل المِلكية الخاصة غير قابلة التحريك وتطورها اتساعًا . تطور نظام تقسيم العمل . نعثر على تناقضات بين المدينة والقرية. ومؤخرًا فإن معارضى الحكومة بمواقفهم المتضادة معها - وهم الذين يمثلون مصالحهم الخاصة

وحدها – أصبحوا فى كل مدينة هم أنفسهم الأعداء وفى الصناعة وفى التجارة البحرية . لقد تكوّنت علاقة بين المواطنين والعبيد ، علاقة طبقية" (٣٠) .

هذه الأفكار هى من الأهمية بمكان لأنها تُحلل حالة المجتمع واستمرارية تطوره التى أفرز عصرها فن المسرحية ، كانت هناك فروقات فى الثقافة . فمثلاً اهتم أتباع ديونيسوس بشهرى نوفمبر – ديسمبر للقرية ، وبشهرى فبراير – مارس للمدينة. ويجد تاريخ المسرحية أن هذا التفريق يبدو أعظم ما يبدو فى إيكاريا IKÁRIA وفى بعضٍ من علاقتها بأثينا عبر عناصر مشتركة نصفها خرافى أسطورى يتجسد فى شخص تسبس THESZPISZ ، الأمر الذى كان من نتيجته مولد تراجيديات أتيكا وازدهارها .

تقع إيكاريا على بُعد ثلاثين كيلو مترًا من الشمال الشرقى لأثينا . قرية صغيرة ترفض الولاء لتقاليد ديانة ديونيسوس . اسمها الأصلى القديم إيكاريون IKÁRION (اسم القرية الآن ديونيسو DIONÜSZO). أنعم الله عليها بنعمة زراعة العنب . لكن المحتوم جاء بمردود صعب . فاعتقد فلاحو إيكاريا بأن إيكاريون (اسم مدينتهم القديمة) قد سمّمتهم وهم يشربون خَمْرها ، ولذلك فقد عاقبهم الله . وتروى الأسطورة (فى نفس الوقت) أن طقسًا معينًا قد حلّ بزراعة العنب، وكذكرى لقناع أريحون (!) فقد علّقوا أفرع الأشجار شنقًا ، وفى نفس المكان الراقص المُسمى ASZKOLIASZMOSZ (أَسّكوليا سموس) أما المنتفخون (شخصيات محشُوة لتبدو ضخمة – المترجم) فكانوا التضحيات

الرئيسية ، أعدُّوا لهم هيئة ذَكَرِ الماعز مصنوعة من الجلد . وهنا لابد من الانتباه إلى الاختلافات فى احتفالات الشعيرة . ففى أتّيكا (وفى أثينا أيضًا) كان القُربان ثورًا أو شخصًا كالثور ضخامة فى عيد ديونيسوس . أما فى إيكاريا فكان القربان يرتدى هيئة ذكر الماعز. لذلك يشير كارينّى كاروى KERÉNYI KÁROLY فى دراسة ديونيسوس إلى أن "الشكل الباطنى" للتراجيديا يستند إلى أساس اجتماعى "أثرياء العنب وجماعات الفلاحين" (٣١) .

وحسب ما يذكره التراث فإن تسبس قد وُلد فى قرية صغيرة فى بدايات القرن السادس قبل الميلاد . ووصل فى ذلك الحين إلى القرية سوساريون SZUSZARION عندما كان تسبس شابًا - كأحد أفراد الكورس الكوميدى الدوّرى . ولقد اعترفت تراجيديات أتّيكا بإرثها بكل علامات وأهميات تسبس وبما قدّمه من جديد إذ يعود إلى اسمه خَلْق وإبداع عظمة طابع المسرحية، رغم أن البيانات الباقية عنه غير مؤكدة بصرف النظر عن المعروف والمألوف. فالظهور الأول للممثل - للتمثيل فى أثينا يتحدد فى القرن السادس قبل الميلاد حيث يضعه مارمور باريوم MARMOR PARIUM فى الفترة ما بين ٥٣٦ ، ٥٣٣ قبل الميلاد ، ونحن لا نستقبل ولا نعتد بجهود الباحثين إلا من بعد عام ٥٣٤ قبل الميلاد . وهو ما يعنى أن المعلومات والبيانات التاريخية قد تسجلت بعد مائة وخمسين سنة من أحداثها . ونقرأ عن تسبس فى كوميديا أرسطوفانيس (الزنابير) ما يشير إلى الزمن

... لأن العجوز رشف رشفة من وقت لآخر

واستمع إلى الموسيقى ، حتى اشتعل خياله

ومع ذلك فلم ينهض مساءً إلى الرقص

كان القديم وباءً EPIDEMIC حتى عصر تسبس

الذى يحكى : كُل شخص مَرِحٍ صخَّابٍ يُعوزه التهذيب

هو الممثل . هو يعرض ، ويرقص أيضًا ...

(الزنانير من سطر ١٤٧٤ إلى سطر ١٤٧٩ ترجمة

أرانّى يانوش ARANY JÁNOS) .

يُسمى ديوسكوريديس DIOSZKORIDÉSZ فى الأبيجرام * ذلك "اختراع النوع الدرامى" . أما البيانات الأخرى الواردة متأخرًا والتى تبعت حول الألف قبل الميلاد فإنه يُوردها فى مُعجم سودا SZUDA - LEXIKON . وقد يكون ما جاء به السويسرى إدوارد تييك EDOUARD THÈCHE صحيحًا من أن علوم الأدب السكندرى (نسبة إلى الإسكندرية المصرية – المترجم) قد نَحَتَتْ الحياة الريفية

* EPIGRAM قصيدة قصيرة مُختتمة بفكرة بارعة ساخرة ، أو حكمة مُعبرة عن فكرة ما بطريقة مُوهمة للتناقض – المترجم .

الموحية بجو من الرضا والطمأنينة IDYLL فى الشخصية المسرحية [٣٢]. ورغم أننا نؤكد على تقييد تسبس وإجباره constraint تجاه بيئة ديونيسوس القروية الفلكلورية ، فإننا لابد من أن نقبل الحقيقة والواقع، وهى أن إرث الألف سنة قد حوى التغيّر الفاصل الأول ، رغم أن أرسطوطاليس لم يذكر ذلك فى كتابه (فن الشعر).

ومن النظرة الأولى ، تكوّنت نظريات شتى فى أصل تراجيديات أتّيكا . فهناك من تفرّعوا من طقوس أليوسيس . وآخرون من انبثقوا من البطل القديم المُقدس لاحتفالات العزاء ، وغيرهم ممن احترموا طقوس الربيع . لكن كان هناك أيضًا من أعاد طقوس زيوس الكريتية إلى التراجيديا [٣٣] . (بمعنى نَسَب التراجيديا إلى تلك الطقوس - المترجم) . ومن جديد فقد عادوا إلى بيانات أرسطوطاليس التى أشارت إلى كورس الديثرامب كمصدر رئيسى . يؤكد چورچ طومسون G.THOMSON على التطويب والقداسة CANONIZATION فى هذه الاحتفالات [٣٤] .

وهنا لابد لنا من العودة إلى "التراجيديا الليرية الدورية" لنجد أن لفظة التراجوديا TRAGÓDIA ككلمة قد تغيرت وتحوّرت . فتضحية الماعز عند ديونيسوس فى الديثرامب الشعبية احتوت على جزء ارتجالى - غنائى . وأول التغييرات عندما حدد آريون ARIÓN شكلاً خاصًا جديدًا من جماعات رخْوة قليلة النشاط SLACK . وثانى التغييرات كخطوة متقدمة عندما أصبح الغناء

يخص شخصًا أو أشخاصًا آخرين بعد أن كان وقفًا على شخصية ديونيسوس - مثلاً فى إشراك شخصية لاسوس. ويمكن القول "وما علاقة ديونيسوس بهذه الأمور؟". لقد أفرز الزمن محافظين على القديم كما أفرز أيضًا الاعتراضات عليهم ، مُتجلية فى مناقشة رغبة التغيير ، فألبسوا بعضًا من أفراد الكورس - الكورس الغنائى ملابس الـ SATYR الساطير * وجعلوه "كورسًا ثانويًا مساعدًا". لكن المناسبة هنا لم تُغير شيئًا فقد بقى الاسم (كورس - المترجم) كما كان فى الماضى . وقد يكون ذلك السبب فى ذِكر أبيجانيس EPIGENÉSZ مصطلح "السبعة عشر تراجيديا قبل تسبس" [٣٥] كما وردت لفظة "تراجيديا" فى مُعجم سودا.

تحققت تجديدات تسبس . ومع أن نتائج الحسْم قد جاءت متأخرة فإن كثيرًا من المؤرخين لم يفهموا هذا الحسم فى سُرعة . ففى رأى بولوّكس POLLUX أن مسابقات قد عُقدت "للتراجيديات" فى القرن السادس قبل الميلاد قبل ظهور تسبس [٣٦] . وهو ما يؤكده مارمور باريوم أيضًا عندما يذكر "انتصار" تسبس على لابِس جلد الماعز، وهو ما يدل على وجود شخص خاسر فى المباراة.

لابد لنا من الأخذ بعين الاعتبار الموقف الاجتماعى لتسبس فى أيامه . فالموقف الاجتماعى فى المجتمع الإغريقى قد قرّب بين الزُراع والصناعيين ،

---

* SATYR الساطير إله من آلهة الغابات عند الإغريق له ذيل وأُذنا فرس ويتميز بولوعه الشديد بالقصف المُعربد وبانغماسه فى الملذات - المترجم.

والمُغنين ، وبين الأطبــاء والعّــرافــين إذ كــان يُطلق على اسم هذه المهن DEMIURGOSZ . "هؤلاء لم ينتـمـوا إلى الجـمـاعـة ولا إلى دائرة الأرض والفِلاحة [٣٧] . هذا الموقف الاجتماعى الخاص نأخذه فى الحسبان لأنه يخدم حرية تنقّل قُوّاد الكورس وقيادته فى ذلك العصر . كما سبق وذكرنا ذهب سوساريون إلى إيكاريا ، ولاوسوس إلى أثينا، وتسبس نفسه "كممثل مدعُوّ" قد مثّل فى أعياد اللينايا LÉNAIA فى أثينا "ممثل مُتجول يحمل عمله" كما يذكر هوراتيوس فى فن الشعر [٣٨] . وعندما نُضيف إلى ما تقدم أن لاسم "تسبس" معنىً : هو مُوحىً بتأثير من الله – الإله" ، "يُلهم بوحىٍ إلهى INSPIRE" . وإذا ما اعتقدنا فيما قاله أثينايوس ATHÉNAIOSZ فى أعياد العلماء (DEIPONOSZOPHISZTA) من أن تسبس ومعاصريه قد تعلموا فن الرقص الذى يتطلبه التعليم آنذاك [٣٩] ، رغم أن نشاطاته الفنية كانت مليئة مُفعمة "بالتراجيديا"، فإنه يظهر أمام أعيننا الآن إنسان DEMIURGOSZ (دمّيور جوس) لا يهتم بملكية الأرض ، يتصرف فى وقته بحرية، يحكم على مايصله من آراء الآخرين فى وعى . إنسان يكتسب الإبداع متعدد المعانى فى أتّيكا، وفى أثينا ليحقق نوعًا آخر من "التراجوديات" ويعرضه. ويتضح من الموقف الاجتماعى أن مثل هذا الإنسان قد توفّر فى شخصية تسبس ، الذى ملأ وعبّأ كل جهوده المسرحية وحددها فى قيادة الكورس وشخصيته. كان ذلك هامًا لشخصية آريون التى عملت بالإخراج أيضًا . كان الواجب يقتضى تفريغ رجال موهوبين ، فنانين مغنيين، وراقصين مُتدربين مهرة يتْلون ويُلقون ويصفون RECITAL ، وكل هذا

وذاك على مستوى درجة "الاحتراف" . وحتى ذلك الوقت كان قائد جوقة الكورس يوجه الكورس وأفراده "باطنيًا من الداخل" ليبقى معهم متعادلاً حسيًّا . أما الآن فقد خرج تسبس من الكورس، (لابسًا) ومرتديًا قناع "الإنسان" مُحققًا إياه فى دور واحد بنفسه .

بعد ذلك يبقى أمامنا تحديد علامات وأمارات الرموز فى تراجوديا تسبس.

النظام الاجتماعى وتنظيم المسرحية

نُصاحب قوانين الإصلاح الاجتماعى التى صدرت فى أوائل القرن السادس قبل الميلاد والتى أشعلت التناقض بين طبقات المجتمع . عاش نظام القبيلة غارقًا حتى أذنيه بسلطة (القبائل) ، استُبدل نظام السُلالة والتحدّر الأُسرى بنظام الإقامة فى المكان تحديدًا لمعالم الثروة فى الطبقات "التيموقراطيا" TIMOKRACIA . فى عام ٥٦٦ قبل الميلاد تبدأ المسابقات بين الفروع الثقافية المختلفة وباعتبار أثينا رمزًا ومركزًا لهذه المسابقات . وفى عهد بيسستراتوس تيرانّيس PEISZISZTRATOSZ TÜRANNISZ (٥٦٠ - ٥٢٧ ق.م) تم "تأميم" ديانة ديونيسوس ونظامها، موضوعة تحت نظام المدينة . وتلاءم ذلك مع دعوة تسبس وجماعته. وكسبت التراجوديا بهذه الإجراءات لوضع المدينة كثيرًا من القُرى التى كانت تمارس مسرحًا مرتجلاً قبلاً، وتجرأت الفرق المسرحية

الجوالة إلى الإعلان عن مؤلفى عُروضها وقياداتها علنًا بعد أن كانت تحجب ذلك قبلاً . وأدى ذلك إلى استمرارية العروض . ولم يمض وقت قليل حتى شُيد مكان الحكومة فى أثينا .

مُجمل خطوط التراجوديا الدرامية عند تسبس

يُوثّق الباحثون أربعة عناوين وأربعة أجزاء كلامية نصّية كانت من خصائص تسبس . يُعرفهم كارينىّ كاروى على الوجه التالى : من بين الدرامات الأربع ATHLAPELIOU أو PHORBASZ (أثلا بيليو أو فُورباس) تعرض حادثة غير معروفة لنا . هى أن بلِياس PELIASZ قدّم قصة مسرحية عن دفْن ملك سيسّاليا THESSZÁLIA . جاء بالقصة المسرحية حديثٌ عن مصير البطل فورباس وعداوته لأبوللون ، والذى مات بعقاب الله .... لم يأت فى العنوان ذكرٌ عن (الكهنة) بل حديث عن (الشباب) وآخر عن بنثيوس PENTHEUSZ . وكان علينا أن نندهش إذا لم يُبق لنا تسبس تراجيديا بنثيوس أو على الأقل لم نكن نُرجعها له ولحسابه. وكما ذكر نيتشه لم يكن ديونيسوس هو بطل وموضوع "التراجيديا القديمة" بل كان بنثيوس [٤٠] ، لنُكمل هذا التلخيص . من وجهة نظرنا أن هذه العناوين (الدرامية الأربعة السابق ذكرها – المترجم) لا تتعلق "بدراما" ذات قيمة لكن لعلها (الدرامات) هى الشخصيات التى يستعملها تسبس فى دوره الواحد الفردى . وحسب نادرة لِبلوتارخوس تقول – قبل وصول تسبس مُقدمًا

نفسه فى أثينا - إنه أفسد الأخلاق وجعلها نتنة فاسدة بجديده : ألا يخجل من نفسه على هذه الأكاذيب التى يطرحها أمام هذا الجمْع من الناس ؟ لكن تسبس علّل بأن ذلك لعبة - مسرحية فقط . يتضح "أصل الكذب وحقيقته" إذا أظهر تسبس شخصيات واقعية حية وجعل الحوار يجرى على ألسنتها . لكن البدعة الجديدة غير المألوفة دقّت ناقوس الخطر ، وحققت شكلاً ابتكاريًا لخّص أبطال الماضى . لقد استعمل نسيجًا ملحميًا فى النهاية ، وهو ما يذكره أرسطوطاليس أيضًا وحسب اعترافاته : "... الشعراء .... وبدلاً من الملاحم الأسطورية بدأوا كتابة التراجيديات على اعتبار أن شكلها أكثر تأثيرًا من الأولى ..." [(٤١)] هنا إذن تطور موضوعى حدثى تقابل مع أشكال متطورة أخرى. كما أن جين هـ .هاريسون JANE E.HARRISON قد وجدت فى الأشكال الجديدة أهميات تقدمية وتطويرية أخرى : "لقد ملأوا النبيذ الجديد الذى كان يُقدم فى عيد ربيع درومينا قديمًا فى قصة البطل .... (البطل الدرامى الآن - المترجم) دون أن يفسدوا ويُحطموا القديم . حاول (تسبس - المترجم) أن يُقدم جديدًا باستبدال قصص الصيف والشتاء بأبطال يحملون معهم تواريخ حياتهم - هكذا وُلدت الدراما فى عالم الوجود [(٤٢)]

طريقة تسبس فى عرض التراجُوديا

كانت هناك شخصية مسرحية واحدة - ممثل واحد - تسبس) قائد الجوقة وكوُرسَةُ . لا نعرف كم عدد أفراد الكورس . فإذا ما افترضنا أنه كان يتجول فى القُرى فسنستنتج أن العدد كان قليلاً . ومن المؤكد أنه كان عددًا أقل بكثير من كورس الديثرامب الذى كان يعرض فى مدن آريون ذى الخمسين عضوًا . يؤكد طومسون أن كلمة الرياء أو النفاق أو التظاهر الكاذب بالفضيلة والدين (HYPOCRISY) لم تعرفها اللغة السيّارة الأتيكية ، لكنها كانت مقصورة على الأدوار المسرحية . قد تكون شخصية تسبس فى أصلها هى شخصية EKSZARKHÓN أكسرخون . لكنه عندما كان "يخرج" من تمثيل دور الكورس يصبح شخصية المنافق المرائى حسب وظائف الدور المسرحى. ونُلخص تحليل طومسون لإظهار العاطفة والإشعار بها فى دراماتورجية التراجيديا القديمة :

- بدخول الكورس إلى المسرح يحتل المشاركون والمغنيون مكانهم حول المذبح، ويغنون أغنية SZTASZIMON .

- بعدها يدخل البطل ليتحدث عن هويته الذاتية IDENTITY ، ثم يتابع مع الكورس شارحًا موقفه .

- ثم يختفى البطل ، ليُعاود الكورس أغنية جديدة من نفس نوع SZTASZIMON . ثم يَقدّم رسول إلى المنظر ، ليُخبر بموت البطل .

- بعدها يتبع غناء رثائى .

- ينسحب الرسول خارجًا .

- وأخيرًا يخرج الكورس من الأوركسترا (٤٣) .

ملاحظتان للإضافة : الأولى هى استمرارية الديالوج بين شخصية المنافق (هيبوكريتيس) وبين الكورس وبين قائد الجوقة . الثانية أن SZTASZIMON (أغنية تُؤدَّى وقوفًا من المغنيين والمشاركين) . والأبييزود * كحادثة عرضية هنا تخدم أغنية SZTASZIMON لأنها تدخل وتُطل "كحدث ثانوى"- "إقحام" INSERTION . لاندرى ، هل كانت وقْفة الكورس فى شكل مُربع QUADRATE ؟ لكن . "خروج" تسبس منه هل يُفقد التناسق والتماثل ؟ وهل ينهدم التوازن؟ أغلب الظن هذا ما قد حدث. زاد الإنصات والانتباه انتشارًا وفى ازدياد قوى ناحية البطل "التراجيدى".

هذا الارتفاع والارتقاء قد ساعدت على تحقيقه عوامل أخرى . فحسب الإرث التاريخى استعمل تسبس ثلاثة أنواع من الوجوه ومن الأقنعة . أعدّ أولا قناعًا

---

* الأبييزود EPISODE هى جزء من تراجيديا إغريقية قديمة يقع بين أغنيتين كورسيتين .

مدهونًا بالإسبيداج CERUSE (قد يكون من بقايا تراث وعادات تمثيل الموتى فى القديم)، بعد ذلك سَتَر وجهه بالورود (هل يُعيد إلى الذهن ألوهية ربيع ديونيسوس؟) وأخيرًا يضع قماشًا مدهونًا أمام وجهه. والسؤال .. هل استعمل الأقنعة داخل العرض الواحد ؟ أم تمَّ استعمالها وفق مواقف معينة كل قناع على حدة ؟ هذا ما لم يُشر إليه مُعجم سودا [٤٤] . لكن ذلك السؤال يُبرز شيئًا هامًا هو : أن أهميات خطوط وقسمات المسرحية قد أفرزت الدور المسرحى ، التمثيل.

كما أن هذا الفصل وتحديد الظواهر قد وسَّع من أشكال الشعر وتنوّعاته وتفعيلاته . ومرة ثانية كان علينا الاعتقاد بما قال به أرسطوطاليس عن رُباعى التفاعيل TETRAMETER "... فى قياس الشعر .... جاءت القصيدة العمبقية IAMBIC بدلاً من الشعر رباعى التفاعيل .... فبدا الحوار طبيعيًا من وحى الطبيعة كأحسن أنواع الشعر الصالحة والمناسبة ... [٤٥] أما الآن ، فإن الحوار كخطوة أولى فى الديالوج المسرحى يرتبط ارتباطًا باسم تسبس .

جاء بعد ذلك حدثٌ جماعى جماهيرى متخطيًا كل علامات الطقس السابقة ، واستحق الحدث المصطلح الذى وُلد معه وأُطلق عليه ، نموذج المسرحية . ومع ميلاد المصطلح انطلقت علامات وأمارات التطوير لصالح الفنون ، أولاً فى الأرض الإغريقية ، ثم فى أغلب دول أوروبا ، وأخيرًا فى مناطق أخرى من القارات . كما خرجت إلى السطح مشكلات عويصة ، ومعاناة حقيقية للمتصدرين لفكرة المسرح .

- مسرح الديمقراطية الاثينية

التراجيديا والساتير

مرة ثانية نعود لنأخذ فى الاعتبار نص شهادة أرسطوطاليس، فقد عكس التطور التاريخى بقوله: " عَبْر تغيرّات عديدة استقرت أخيراً التراجيديا عندما تسلمت طبيعتها الشخصية المناسبة لها وبعدد من الممثلين" [٤٦].

ومن المنطق أن نسأل : ما هى هذه " التغيرات العديدة " ، وبتغييرات وتجسيد عدد من الممثلين " " وشخصية مناسبة للطبيعة ".

لما كانت شهادة أرسطوطاليس الأخيرة تذكر اسكيلوس AISZKHÜLOSZ، فإنه يتضح أن " التغيرات العديدة " قد حدثت ما بين تسبس واسكيلوس .. أى ما بين ٥٣٤ قبل الميلاد وبين أول عروض اسكيلوس المسرحية ٤٧٢ قبل الميلاد. لم تتطور التراجيديا فقط، بل وتغيرت مرات أيضا خلال هذه الفترة، بل ورافقها ظهور نوع من النماذج المسرحية : هو المسرحية الساتيرية.

إن أول المعنيين المُبكرين بالارتباط CONNECTION هو KHOIRILOSZ خـوٴيريلوس. لقد تبارى شعرياً مع تسبس ، ثم مع كل من براتيناس PRATINASZ، فرينيخوس PHRÜNIKOSZ، ثم أخيراً مع اسكيلوس. والأمر

الثانى هو انتصار فرينيخوس على خويريلوس للمرة الأولى فى المباريات الشعرية عام ٥١١ قبل الميلاد، بما يسجل إضافة للإبداع الدرامى. الأمر الأهم أن المنتصر فرينيخوس "أحد تلامذة تسبس ". هذا الإنسان " رجل المسرح " المولود فى أثينا لم تُضف له العبارات الرنانة أى جديد على التجديدات التى نالها منه المسرح. إننا نعتبر كورس الساتير خطوة مصيرية أولاً لأنه خفّف من حدة الصوت التراجيدى، وثانياً لأنه كان نقطة البداية وحجر الانطلاق المركزى لنوع جديد من النماذج المسرحية ونقصد به نموذج المسرحية الساتيرية (افترضوا أن تسبس ترك الساتيريات فى جهوده رغم معرفته بها، ولم يثُبت هذا الافتراض) . فرينيخوس شخص آخر. ولعلّ أهم تغيير أحدثه هو اشتغاله على موضوعات زملاء العصر ودراماتهم. فأولا ابتعد عن عالم الأساطير والخُرافات جملة. ثم تطوير مسرحية (احتلال مِليتوس MILÉTOSZ ٤٠٩ قبل الميلاد)، مسرحية (نساء فينيقيا ٤٦٧ قبل الميلاد) عرضهما بمساعدةٍ من رجل الدولة القائد العسكرى ثيمستوكليس THEMISZTOKLÉSZ كانت الجرأة فى تناول أعمال زملاء العصر، وتسبّبت فى تغريم فرينيخوس ١٠٠٠ دراخما DRACHMA دفعها أمام المحكمة لتعديه على إبداع كتابى أو درامى [٤٧] .

العلاقة القريبة بين التراجيديا والمسرحية الساتيرية أشار إليها أرسطوطاليس حين ذكر: التراجيديا ... ارتقت إلى أعلى بفضل قصصها القصيرة ولغتها المضحكة وأسلوب كتابتها، وخصائص تغيُّرها القريبة من الساتير.... [٤٨] . هذه الإشارة التقريرية لابد لنا من وضعها فى مكان الانضباط. إن علينا

الافتراض أن النوعية (التراجيديا والساتير- المترجم) لم ينبثقا الواحد فى تلو الآخر، بل اشتراك كُل منهما فى بعض الأشكال. هذا هو التفسير الطبيعى لمثل هذه الحقائق، الدليل أن أعظم كُتاب الساتير- ومن بينهم اسكيلوس كمثلٍ أعلى - اعتبروه أعظم كُتاب التراجيديا. مثّلت التراجوس - التراجيديا والساتير (حيث ذكرُ الماعز ونصف إنسان ونصف حيوان هُم إله الأيكة - البستان) علاقة عند الإغريق. صحيح أيضاً أن المسرحية الساتيرية قد تكونت - وسبق الإشارة إلى ذلك - عندما بدأت التراجوديا فى تغيير البطل الدرامى، وعندما تغيرت الديثرامب الليرية بموضوعاتها مستبدلة هذه الموضوعات بثيمات وموضوعات أخرى جمعت الملحمية - والقصصية - والأسطورية. بل وأيضاً عندما استلهمت بالتطوير موضوعات درامات زملاء العصر.

بقيت طلبات الفلاحين والقرويين القُدامى على حالها دون تغيير. فمن الواضح أن التقدم الاجتماعى الذى حظيت به أثينا قد شجّع طبقات بيلوبونّيسوس PELOPONNÉSZOSZ فى إسبرطة للبحث عن الجديد تجاه تطور مرتقب. فاستقبلوا الأثينيين متبادلين معهم المعارف، وأضحت هذه الطبقات أول المتأثرين بروح المسرحية الساتيرية ومسئولياتها الدرامية. مرة ثانية نعود إلى تلخيص كارينّى كاروى المُركز عن شعب سيلين SZILÉN والساتيريات والثقة والتصديق: "...عدد الشباب لم يكن كثيراً فى تعداد سيلين. المهم أن عددا من الشبان بين الاستعراض والرقص مثّلوا مُرافقات موكب الآلهة الكبرى وفق

أسطورة عبادة القضيب آلة الرجل PHALLICISM فى ديكالتيك بيلوبونّيسوس PELOPONNÉSZOSZ كساتيريين «بدينين ممتلئ الجسم FLESHY» ضاحكين مُهللين، مما يدل على أن «بدانتهم» تكشف عن حالتهم المثيرة للشهوة الجنسية كما كان يُطلق عليهم. وهذا يُحاكى لباس جلد الماعز من الشباب أوْ من... فالحوريات NYMPH * كمساعدات لإلهات الطبيعة اللائى كن يُطلق عليهن الساتيريات. تعنى كلمة SZILÉNOS (سلينوس) الرقص. ولذلك فالساتيريات كن يربطن ذيل حصان فى مؤخرتهن. فالأذن المُسنّنة الحادة، والحَدوة - نَعلْ الفرس HORSESHOE، والذيل فى الرقص ما هو إلا تعبير عن آلة الرجل (لنتذكر التبادل فى الزى الذى كان يجرى فى الميثولوجيا الإغريقية بين الرجال والنساء - المترجم) أضف إلى هذه الصورة الراقصة الأنف المُسطحة Flat . هكذا عبّر الرقص عن لُعبة السهام المُندفعة إلى هدفها كردٍ على سهام الآلهة، من الساتيريين.... (٤٩) .

ومن إرث وتقاليد بيلوبونّيسوس الدورية بدأ فِليوسى براتيناس PHLUSZI PRATINASZ من عام ٥٢٠ قبل الميلاد فى إعادة الأحداث وتكوينها إلى شكل المسرحية، وهو ما يؤكد تطور التراجيديا التى قُدمت ساعتها فى ثلاث حلقات، تُختتم بواحدة ساتيرية، وسّعت من صورة الدراما الإغريقية، وسمحت لتنافس الشعراء فى الكتابة المسرحية، براتيناس وخويريلوس، آريستياس (ابن براتيناس)

---

* Nymph الحورية إلهة ثانوية من إلهات الطبيعة التى كانت الميثولوجيا القديمة تمثلها على صورة عذارى فاتنات تقيم فى الجبال والغابات والمروج والمياه- المترجم .

واسكيلوس. دعّم اسكيلوس دراماته برقصة عُرفت باسم SZIKINNIS (سيكينيس) قُدمت على دقات الطبول لتُعبر عن وحدة بين التراجيديا والساتير فى حركة تجمع النوعين (التراجيدى والساتيرى- المترجم)،. وحسب معلومة أخرى ساقها ديوسكروديس، وهى مشاهدته لقناع تراجيدى يحتفظ بعلامات الساتيرية وينم عنها على حجر فوق قبر سوفوكليس(٥٠) .

تكشف دراسة الرموز وعلم النماذج الشخصية عن التالى: تُظهر الخطوط الرئيسية فى نهاية القرن السادس قبل الميلاد أن الشكل الأدبى للمسرحية فى شمال بيلوبونيسوس هو شكل قديم كان منتشراً بين الفلاحين وعاداتهم، ثم تحوّل هذا الشكل بالترقّى إلى شكلٍ مصاحب للمسرحية التراجيدية فى أثينا. أما الأهميات فى أسباب ظهوره فهى غير مرئية. ولعله- ولو خارجياً (طالما أن الأسباب غير مرئية - المترجم) أراد الحفاظ على عادات المجتمع فى ساتيريات ديونيسوس. إن إفادة هذه الإعادة والتجديد RESTORATION تتجلى فى أن التراجيديا واستقرارها أوصلاها إلى المسرحية.

بقى من الأعمال الفنية ومن آثارها مُحرّكان باعثان للأحداث الهامة : الأوروك URUK، ديونيسوس والساتيريات المفقودات بقائدتهن. يبدأ PAPPO فى البحث عن URUK فيتعرضون لمغامرات عديدة، حتى يتم أسْرُهم. ووسط مواقف صعبة يُحررهم البطل هيراكليس HERAKLÉSZ بعد شجار عنيف. ويصل الباحث ليتى إشتقان إلى جزئية تقول بأن الساتيريين (والساتيريات أيضاً

– المترجم) قد ورثوا العبودية من السُكان القُدامى وأجيالهم التابعة والذين كانوا على علاقة بفلاحى القُرى. شخصيات وأنماط بشرية نصفها خشن ومُضحك، ونصفها الآخر شفوق رحيم PITY يدعو للأسف والرثاء. اشترك الكورس فى المسرحية إلى جانب شخصيات فردية Solo (لكن عند براتيناس اشترك ممثلان اثنان) (ظهور الممثل الثانى – المترجم) الكل يرتدى القناع. الساتير يلبسون ذيل الحصان، وأذنيه، وعباءة من الجلد مُعبرين عن آلة الرجل. تبعت الساتير فى تصميمها ودراماتورجيتها التراجيديا. كما لم يكن الشعر العمبقى هو مضمون الحوار فى اختلاف للساتير عن التراجيديا. أما مجموعة منشدى الموكب والراقصين المكونة من (١٢) ثم زيدت مؤخرا إلى (١٥) فرداً فقد كانوا على نفس الخلاف مع التراجيديا.

*

من الطبيعى أنَّ تفوّق المسرحية والدراما بهذه السرعة ومن جوانب عدة من التطور يعود إلى تضمينهما علاقات اجتماعية مناسبة، على اعتبار ما تحمله هذه التغييرات من وزن "درامى". وهو ما نسبه المؤرخون إلى العصر الكلاسيكى السعيد لأثينا والذى استمر لخمسين عاما.

وفى السياسة، قوَّى ثيموستوكليس من فضائل الديمقراطية، وزاد على هذه التقوية عهد بركليس PERIKLÉSZ المؤيد – وفى ثراء – للفنون. ويعلو اسم اسكيلوس كنجم على هذه الفترة من العقود. وهنا يظهر أن اسكيلوس لم يكن هو

البداية للمسرحية، ولم يكن مكتشف النوع الدرامى أو نمط المسرحية، لكنه كان خُلاصتُها ومُجملها SUMMARIZATION . وضع فى أعماله احتفالات الأعياد بعاداتها، وبقوته الذاتية والشعرية ارتفع بفن التراجيديا. ومن حُسن الحظ أن جاءت جهوده مع وقت احتفالات كثيرة متعددة المعانى والمناسبات، كمناسبة العروض التراجيدية والمسابقات الشعرية. ثم مناسبة "كُبرى" هى مناسبة "المدينة" لآخر ثلاثة أيام للإله ديونيسوس - والتى بدأت عند المقر المقدس لديونيسوس بجانب السفح الجنوبى للأكروبوليس AKROPOLISZ . لقد جهزوا الآن مكان الأوركسترا الأول. الجانب الشرقى هضبة صخرية HILL، فى الجانب الغربى حائط يفصل بين الأوركسترا ومكان التمثيل. مكان جلوس الجماهير صُمم فى الصخر المنحوت فى الأعلى. مُثلت الثلاث مسرحيات الأولى لاسكيلوس فى ذلك المحور " القديم " - الشرقى الغربى. بعدها الخيمة (إسكينيه SZKÉNÉ) مكان التمثيل مُحدد وبُنى من الخشب. ثم بُدء فى تصميم أطلقوا عليه (عارضة خشبية OKRIBASZ) Beam-Structure حوت مبنىً خشبياً هو الآخر. فى عام ٤٦٠قبل الميلاد تم بناء المسرح ليتسع لأربعة عشر ألف متفرج من مختلف المرّتبات والطبقات بما فيهم القبائل والعشائر PHYLE . فى البداية كان المسرح حقاً للمواطنين، وبعدهم للمواطنين من خارج أثينا وبينهم النساء تتقدمهن الراهبات اللاتى جلسن فى مكان منفصل، ومؤخراً اختلط الجلوس من الرجال والنساء. ومن مصادر مؤكدة حضر العبيد العروض أيضاً. جلس فى الصفوف الأولى مرافقو السادة، وفى الخلف الغرباء. كما حضر العروض السفراء

المقيمون، والتجار وأشخاص عاديون. بما أن العروض قُدمت فى الأعياد الحكومية، فإن المباريات أخذت نفس النهج (وهى حكومية أيضاً - المترجم) افتتح المسابقات أكبر الرتب - الأرخون ARCHON الحاكم الأول فى أثينا القديمة. فإذا ما قَبِل الأرخون العمل الأدبى المُقدّم للمباراة فإنه " يسمح لجوقة الكورس بالعمل "، ثم يُحدد مـوُاطنٌ ثرىٌ يغطى تكاليف إنتاج الدراما. وهذا هو الخور يجُس KHORÉGOSZ إذا لم يكن هو المؤلف الدرامى أو مُعلم ومدرب الكورس.

وسط الإعداد للعرض المسرحى اشترك خبير ناصحٌ للحركة المسرحية ORKHÉSZTODID ASZKOLOSZ . وضعوا مبالغ ضخمة لإنتاج المسرحية بعد أن تجاوزت بعض العروض السابقة ميزانيتها، الأمر الذى أدى إلى القضاء ودفع غرامة التجاوز. وقف أعضاء جوقة الكورس (١٢ عضواً) ثم مؤخراً (١٥ عضواً) بشكل على غير نظام الشكل القديم " أى بشكل رُباعى QUADRATIC (وليس على شكل دائرى مستدير ROUND) . جاء هذا التغيير نتيجة لتغيّر وظيفة الكورس: أصبح الممثل هو الفاصل والواصل بينه وبين الجماهير، وفى الوقت نفسه الخط الفاصل والمستقيم بينه وبين الخيمة اسكينيه.

تحرّك الكورس بقصائده الشعرية الغنائية على الدوام. حتى أصبح حاملاً للأحداث المسرحية. وسبب هذا التغير فى المضمون وفى الشكل يعود إلى الوراء قليلاً.. عندما كان تسبس يفترق عن الكورس ليخرج لتمثيل شخصية غير

الكورس، وهو ما ألقى بالأهمية على هذا الانتقال. كما أن هذا التغيير (المقصود هنا تغيير حركة الكورس أثناء إلقاء قصائده الشعرية الغنائية- المترجم) قد عكس فى تصميماته طريقة التفكير الاجتماعى متعدد المعانى والأغراض. افترضت الديمقراطية فى أصلها أن لكل شخصية فى الحياة (ليست عبده) أهميات ورأى مُستقل. تكمن قوة الديمقراطية الإغريقية - ناظرة إلى النموذج الشرقى (الفُرس على سبيل المثال) على أنه نموذج الحُكم المطلق المستبد DESPOTISM، الذى أثبت فى عهده القريب معارضة للاستبداد عندما أراد المواطن أن يُثبت نفسه أو يُحقق ذاته - وأعود إلى قوة الديمقراطية الإغريقية التى حققت - رغم تعّدد الأفراد وذواتهم - اتحاداً إنسانياً جمع الجميع تحت رايته. فإذا ما كان الشخص أو المواطن أو جماعات منهم تُمثلهم يحملون مصالح خاصة لفئة أو جماعة فإنهم لن يجنوا إلا الفشل، بحكم امتداد طبقة العُمال وانتشار أنواع الطبقات فى المجتمع ، لما يثيرونه من حساسيات تفرز صراعاً اجتماعياً يزيد من قوة الفرد المواطن نحو تحقيق غاياته وآرائه وحُرياتها. عَرضَتْ " الأحداث المسرحية " مثل هذه التنازلات من واقع الحياة اليومية فى تركيز على خصائص المصير الإنسانى " التراجيدى ". وكما كتب جيرج لوكاتش :"...: LUKÁCS GYÖRGY لابُد من إقحام وإحضار الحياة إلى النهاية فعادةً ما تبقى بقايا خطوط وعلامات سياسية لها و: تراجوديا أولية ابتدائية. وحينئذ فإن أهمية الأعمال - بين الناس والعلاقات الإنسانية - سوف تظهر حقيقة "...(٥١).

فى البداية حجبت دفعةُ الشىء الجديد - البِدعْ، والنتائج الفنية- حجبت أساسيات التراجيديا وقُواها التى تعكس وتفتح الباب على مصراعيه تجاه استقلالية الفرد ومعارفه ومتضاداتها من الانحلال والتفسخ. لهذا اتّبعت التراجيديا الإغريقية هذا السير التقدمى : من هموم الجمهور والجماعات المشتَركة التاريخية (هموم تاريخية قديمة) إلى مشكلات المصائر عند سوفوكليس وحتى شخصيات يوريبيديس EURIPIDÉSZ المذنبين منهم والداعين إلى الشفقة والرحمة. لابد لنا هنا من الانتباه إلى أن عوامل التأثير فى التراجيديا الإغريقية تحمل مضمونات درامية كثيرة وعديدة تظهر فى الطبقات التى تقدمها المسرحيات. تقدم الدرامات للمُشاهد الحكاية STORY، ثم الحدث ACTION فى شكل " درامى" للأسطورة والملحمة، إلى جانب لحظات هامة تدخل فى النسيج الدرامى حقاً وفعلاً QUITE-QUITE لتعيد فكرة احتفالات الشعيرة الإيمائية القديمة وموضوعاتها إلى أذهان المتفرجين. تتضح مثل هذه اللحظات فى الشعائر التى قدّمتها ميديا MÉDIEA عند قبر ولديها. كما كان لهيبّوليتوس - هيبوليت HIPPOLÜTOSZ شعائرها الخاصة الحاملة للاحترام.

المستوى الثانى : مواقف الصراع المباشر بين شخصيات المسرحية. بين بروميثيوس، هرميس PROMETHÉUS- HERMÉSZ، أورستِس - أورست، كليتمنسترا ORESZTÉSZ - KLÜTAIMNÉSZTRA ، أنتيجونى ، كريون ANTIGONÉ- KREÓN، أوديبوس، تيريزياس OIDIPUSZ-TEIRSZIAS، ميديا، جاسون MÉDEIA-JASZON هذه بعض الأمثلة.

أما المستوى الثالث فيتعلق بالمعانى المتعددة فى الحياة، وبالتطابق والتناغم فى المشكلات الاجتماعية. هكذا نبهت مسرحية (الفُرس) إلى أخطار السياسة الإمبريالية، كما أشارت (سبعة ضد طيبة) إلى التأثير المُدمّر لحروب الأخويّن ، (والباحثون عن الحماية) فى الاجتماع الشعبى وحق الحصانة، وتُعرىّ (أنتيجون سوفوكليس) الخشونة الدامية للقوة السياسية (المقصود هنا شخصية كريون - المترجم)، وتُصور (أوديبوس) حدود إمكانيات الأحداث السياسية، وفى (نساء طروادة) نلمس عداوة الحروب والعبودية ضد الإنسانية، وفى (فيلوكتيتيس PHILOKTÉTÉSZ) أخطار تقديس الوسائل، وهكذا تباعاً. والظاهر أنهم قد أرسلوا يوريبيديس إلى المنفى لأنه فى درامة (أورستيس) ORESZTÉSZ قد شكّك فى حق المصير المدنى، فقد عرض الحق وأزمة العدالة .... [٥٢].

كانت هناك فروقات - وهو ما تشير إليه التحليلات - فروقات تبدو أحيانا بين التصوّرات التراجيدية للعالم، وفروقات أخرى فى حياة المسرحية بين كاتب وآخر. وهنا مثال جيد على اختلاف نظرة الدرامى بين سوفوكليس ويوريبيدس. مثّل سوفوكليس هذا النوع من التوازن المثالى باعتباره رجل دولة فى اليونان القديمة، وكذلك بركليس الذى ذكر عنه الكاتب المؤرخ الكبير ثوكيديديس THUKUDIDÉSZ : "إذا رأى أن الأثينيين قد طغت عليهم الثقة بالنفس SELF-CONFIDENCE (تضخم الأنا EGO بمصطلح علم النفس الحديث - المترجم) أعادهم إلى عقولهم ولخّص لهم حقيقةً خطورة ما يدور بأذهانهم. فإذا عَدَلوا عنها فاقدين شجاعتهم أعاد لهم ثقتهم الطبيعية بأنفسهم" [٥٣].

والظاهر إن يوريبيديس لم يثق فى إمكانية التوازن. فوجهة نظرى ترى أنه إذا نظرنا إلى الناس - الجماهير بواقعية، فسنرى أن الصراعات الاجتماعية القائمة تؤدى إلى المصائب والكوارث CATASTROPE . ويعترض معاصر له من شباب الكُتَاب هو أرسطوفانيس فى مسرحيته (الضفادع) الكوميدية على نظرة يوريبيديس السوداوية من جانب واحد. بينما نجده (يقصد أرسطوفانيس فى نفس مسرحيته الضفادع - المترجم) يضع اسكيلوس بعظمته وفخامته أمام يوريبيديس وأحداث وعموميات الحياة العامة. لكن هذا هو إحساس لرؤية إنسان قبل أن تكون نظرة خاصة لكاتب درامى. وهنا يتضح تأثير السوفسطائية (السفسطة والمغالطة SOPHISTRY). فأعماله (اسكيلوس) لا تُعد ذات علاقة تهذيبية نقية كما عند يوريبيديس.

أكّدت حركة الإسراع فى التغيير أن أعمال يوريبيديس الدرامية قد أفرزت نوعاً جديداً من التراجيديا. وبحسب تحليل هامفرى كيتو فإن تراجيديا جديدة قد وُلدت بالتوازى، وإن هذه التراجيديا الجديدة قد أتت للمسرح وللمسرحية بدرامات ميديا، هيبوليتوس، نساء طروادة، أندروماك. كما أن هناك نوعًا آخر قد ظهر على شاشة المسرحية كالتراجيكوميديا مثل ألكيستيس ALKÉSZTISZ، إيونا IÓN أو هيلينا HELENÉ "ميلودرامات" (إلكترا، أورستيس وغيرهما)، وأخيراً يضع كيتو مسرحية (نساء فينيقيا ، تحت نوع " التراجيديا القديمة") (٥٤).

كثيرون هُم الذين تناولوا أعمال يوريبيديس بالتحليل، وبصور كثيرة ما يتعلق بخصائص دراماتورجيته DEUS EX MACHINA . واليوم لا نرى فيه أكثر من موضوعات تهكمية ساخرة مطيعة مُسلمٌ بها فى التفكير القديم. فعندما تتجمد الأحداث عند موقف معين لابد أن يتبعها منطقيا قتلٌ أو مذبحة، فإن الصوت يتغير، ويصل إلى المسرح أحد الآلهة بطريقة أوتوماتيكية ليُفاجئنا بحرية كاملة غير واقعية وسط الأزمة أو المذبحة (موقف هيلينا عندما سقطت أسيرة فى توريس).

يختلف موقف المُبدعينْ الكبيرين - سوفوكليس ويوريبيديس اختلافا جوهرياً رغم التطابق بينهما فى الثورة التاريخية السياسية. ففى نهاية القرن اندلعت الحرب بين إسبرطة وأثينا. فى ظرف عشر سنوات هَزَّت شعب أتِّكا ثورتان مُضادتان. أربعمائة عام وبعدها ثلاثون أخرى دارت معارك بين العُدوان والصد حتى وصل الحال إلى حكومة مقدونيا التى - وفى عدة عقود لاغير - أغلقت الأبواب على تطور " الكلاسيكية" الإغريقية. هذا السقوط القوى. يُجيب عليه سوفوكليس أخيراً برغبة فى فرصة للتصالح: يعود أوديبوس إلى كولونوس KOLÓNOSZوهو الذى نَفَتْهُ المدينة والمصير. ومع ذلك فهو يأتى بالرحمة إلى مكان ميلاده. لكن يوريبيديس لا يرى أملاً فى التصالح. فشخصيته آجويى AGAUÉ فى نساء فينيقيا تمزق جسد ولدها إلى قطع قِطعٌ " لقد زحف الجنون إلى العالم وانتهى الفكر العقلانى النابع من العقل"[55] .

- تيرانيس والمدينة TÜRANNIS-

الميموس الدُورية

وكوميديا أتيكا

عندما تحدثنا عن سُخرية الدوريين، وعن سوساريون وتأثيرات أتيكا كانت المسرحية- اللُعبة تجرى بنظام الممثل المنفرد Soloمما لفت الأنظار إلى نفس النظام مع الكورس. وهو النظام الذى حقق مصطلح " الدَّوَر " لتظهر شخصية بكيانها وأدائها. أما الآخرون بعد ذلك فكانوا جماعات تتعلم الأدوار، وتظهر فى نهاية العرض عارضة بعض النكات والمُزحة فى مباشرة تحمل النقد الاجتماعى.

فإذا ما بحثنا عن المكان الذى وُلدت فيه هذه الأشكال (والفُرم Forms) نجد الآتى :

- مقلدو الشخصية المنفردة فى الريف الدُورى. أولاً فى منطقة ميجارا ثم فى سيسيليا (صقلية) حيث ما كانوا يعملون.

- كورس ساخر متهكم، وهو ماطوّره شعب أَتّيكا. فإذا ما أخذنا بعين الاعتبار أن صقلية منذ القرن السابع قبل الميلاد خاصة فى منطقة تيرانّيس كانت تخضع للشكل الحكومى، فلا يجب أن نتعجب إذا لم يظهر هناك بين الجماهير

والجماعات نموذج المسرحية النقدية، رغم وجود شكل إيمائى سافر على "مستوىً منخفض هزيل ". واليوم فأهم النماذج قد أُعد لبلاط تيرانيس، الحوار فيه مرتجل، وبلا كورس، إبداع يرتكز على مشاهد لَهْو وتسلية AMUSEMENT . فى صقلية لم يعتبروا هذا النوع من عروض البلاط يحمل مصطلح " الكوميديا ". ولم يكن بوسعهم الاعتبار أو الاعتراف باللفظ (الكوميديا) لأنها تعنى معنيَيْن فى وقت واحد " القرية "، " الموكب" ، وليس للمعنيين نصيب أو أية علامات فى عروض البلاط. فهى لم تولد من الموكب أو مسيرته الاحتفالية، كما لم يظهر للقرية أى أثر فيها.

أعاد أرسطوطاليس الصورة إلى أصلها القديم المتطابق عندما قال بنشأة الكوميديا فى صقلية عندما كتب تحريراً " لأن الشاعر أبيكاروموس EPIKHARMOSZ عاش هناك سابقا، مثل خيونوديس KHIONIDÉSZ وماجنيس MAGNÉSZ (والأخيران من أثينا). لقد أعدّا أبيكاروموس وفورميس PHORMISZ لأول مرة حكاية شعرية. لذلك فالكوميديا تنتمى فى أصلها إلى صقلية...[٥٦].

عاش أبيكاروموس ما بين أعوام ٥٥٠ - ٤٦٠ قبل الميلاد. لم يبق من إنتاجه المتضمن ٣٨ مسرحية إلا العناوين وبعض الصفحات. لكن يمكن اكتشاف ثلاثة موضوعات من بينها. تنتمى الموضوعات أو المجموعة الأولى إلى " السخرية الدورية " بالحياة المزعجة الشاقة TROUBLESOME مثل السُجق، القرد،

رقص العيد... الخ. هذه الأعمال مُهمة لأنها تعرض عالم الآلهة بطريقة بارودية كمحاكاة تثير الضحك والهُزؤ PARODISTIC، الأمر الذى أنْبت باروديا الخرافة الملفّقة FABLE (مثل عُرس هيبى HÉBÉ، برومثيوس) كما ساد نوع جديد آخر عُرف باسم المجاز أو الاستعارة ALLEGORIZATIONيحمل مصطلحين هما LOGOS اللوجوس*، LOGINAS ** يحمل كل مصطلح شخص. ويُمثل النوع معركة الحوار بين العقل والروح.

كما نعرف ثلاثة مُبدعين من معاصرى أبيكارموس. أولهم فورميس وقد ذكره أرسطوطاليس. مؤلفاته تنتمى إلى بارودية الخُرافة الملفقة، وهو أول من دهن كواليس المسرح. وثانيهم دِيْنُولوخوس DEINOLOKHOSZ أحد تلاميذ أبيكارموس. أما ثالثهم فهو إكسنارخوس XENARRKHOSZ ابن أبيكارموس الذى يُعرف عنه أنه استجاب لأول نداء من ديونيسوس إلى تيرانيس وكتب إيمائيَة عن مدينة صغيرة جبانة تقف ضد مواطنيها [٥٧]. احتضن بلاط سيراقوزا مستوىً مرموقا للثقافة الروحية المسرحية ، مُستضيفاً العديد من الشعراء والدراميين.. اسكيلوس ، بينداروس ، سيمونيديس SZIMONIDESZ وباخيليديس BAKKHÜLIDÉSZ .

---

* LOGOS أو العقل ، ويعنى المبدأ العقلانى فى الكون - المترجم.

** LOGINASZ بمعنى الذكاء وحيوية الروح - المترجم.

وسط هذه الأجواء تابع فى سوفرون SZOPHRÓN أكبر علامةٍ فى الميموس الأدبية الراقية هيرون تيرانّوس HIÉRON TÜRANNOSZ ثم مُشتركاً مؤخراً فى مناقشات ومناظرات الديمقراطية - والأرستقراطية. أدوار شخصياته جاءوا من الطبقة الوسطى والطبقة الدنيا. فكانت شخصيات "الرجال" فى الميموس عنده : صيادون، مُسنّون، رُسُل أخبار. أما شخصيات النساء : خياطات ملابس، حَمَواتٌ. ويبدو أن مشاهد النثر القليلة فى المسرحيات كانت تفيض باتقاد الذهن والبراعة لأن أفلاطون PLATO الذى كان دائم التردد على سيراقوزا قد أفاد بإعجابه بأسلوب سوفرون، بل إنه اقتبس - فى بعض من ديالوجاته - شكل نماذج سوفرون. لكننا لا ندرى من هُم؟ الممثلون فى هذا النوع من الميموس، ولا نعرف تحديداً الزمن الذى جرت فيه هذه العروض [٥٨] .

إلى جانب عروض الميموس المكتوبة تحريراً، فقد عاش بل وازدادت قوته، نموذج المسرحية الارتجالية الساخر بفضل الممثلين الكوميديين الجوّالين والذى كان يطلق عليه PHLÜAX . ازداد النموذج شعبية حوالى عام ٣٥٠ قبل الميلاد والتصقت به حركة الفن التشكيلى والتصوير الزيتى كما أرّختـه فـازةُ "ASSZTEASZ". واليوم بالإمكان التعرّف على نَهَب البُخلاء، ومغامرات الحب بين زيوس وهرميس HERMÉSZ، وميلاد هيلينا، وأيضاً بعض مشاهد الجروتسك* مثل إكسانثياس XANTHIAS الخادم العبْد لسيده. ظهرت شخصيات الرجال تحمل كُروشاً ، وقُعورًا BOTTOM (الجزء الخلفى السُفلى

من الجسم) فهم أيضاً يُعبرون عن آلة الرجل .. القضيب. كما نرى على الفازات عدة درجات من سُلّم وأعمدة قصيرة بجانبها طبالٌ (يحمل طبلة مسرحية)، وبعض الأبواب، وشباك، وأثاث يوحى بمكان التمثيل. توحى الصور الزيتية والمسرحيات بالآتى: ظهورٌ بسخريات مرتجلة شعبية " دورية"، ثم بوجود باروديا الخرافة الملفقة فى بلاط تيرانٌوس. استمر هذا النوع من الميموس بعد أعوام ٤٦٦ قبل الميلاد فى سيراقوزا وتوسّع منتشراً بعد استقرار الديمقراطية هناك. بقَىَ من أعمال رينتون RHINTÓN الذى جاء بمسرحيات PHLÜAX (النموذج الساخر بتمثيل ممثلى الكوميديا- المترجم) فى القرن السادس قبل الميلاد عناوين ست مسرحيات تحمل محاكات بارودية تسخر من الدرامى يوريبيديس مُطلقةً اسماً جديداً على هذا النوع من المسرحيات Hilaro-Tragodia (مسرحياتٌ جَذِلةٌ مرحةٌ صاخبةٌ قاصفة - HILARIOUS المترجم). وبعد رينتون اختفى هذا النوع PHLÜAX ولم يعُد أحد يذكر "النهوض الأدبى " الذى أحْدثَهُ والذى كان أحد أهم " خصوصياته ". ثم اضمحل النوع تماماً [٥٩].

لنفحص مصطلح – الميموس فى تاريخ المسرحية . إذا ما دققنا فى الكتابات المتروكة عن كل من أبيكارموس ، سوفرون حتى رينتون – لابد لنا من الانتباه إلى الوجوه العديدة التى سُميت بها المسرحيات وأنواعها. فإذا ما قرأنا أرنولد هاوزر

---

* الجروتسك GROTESQUE قطعة فنية زخرفية تتميز بأشكال بشرية وحيوانية غريبة أو خيالية، أو شئ غريب على نحو بشع أو مُضحك

الذى يذكر " إن الميموس أصبحت هى مسرح الشعب الحقيقى للعصر....." [٦٠].
فإن سؤالاً يطرح نفسه : كيف يمكن أن يتعايش النوع المسرحى فى بلاط تيرانّوس مع بلبيوس PLEBEJUS "مسرح الشعب "؟

لفظة (ميموس) عُثر عليها كَكِسرة - جزء أدبى FRAGMENTضمن أعمال اسكيلوس. ففى المسرحية المفقودة أيدونيس ÉDONÉSZ - التراجيدية - سطر يقول (يشير اسم المسرحية إلى اسم قبيلة الشعب ثراكْ THRAK). كما أن كتابات احتفالات البربر تذكر : " وارتفعت أصوات ثور صارخة من مكان مجهول، ميموسٌ مُرعب. ثم سُمعت ضرباتُ طبول تركت أثراً كقصف الرعد فى باطن الأرض، أو كأن غُمة ثقيلة تُولَدُ بين السُحب "[٦١]. وإذن " فالميموس " شعيرة سحرية فاتنة ONOMATOPOEIA تُسمى الأشكال والأفعال بحكاية أصواتها (القصد هنا أصوات ممثلى الميموس - المترجم). وفى وقت متأخر وسط التقدم المسرحى انبثق اسم جديد لهذا النوع من الميموس أُطلق عليه مصطلح السُخريات " الشعبية ". ولقد استعمل سوفرون المصطلح بذكاء وألمعية. أما التطورات والتغيرات الأخيرة فقد جاءت فى عصر الإمبراطورية الرومانية، وخاصة فيما يختص بنوع " الميموس ".

حتى ذلك التطور كان نوع الميموس ومصطلحه بعيداً تماماً عن مصطلح "الميميسيس" MIMÉSZISZ . فأولاً تقليد واقعى ملموس يعنى الإنسان والحيوان. لكن فى وقت متأخر أدخلوا واستعملوا الجانب الفلسفى والجانب

الجمالى على المصطلح. أدى نوع الميموس والتغيرات القريبة له إلى دراسات مكثفة فى علم دراسة الرموز والنماذج الشخصية بما قدّم لنا الصورة التالية :

١ - لا صلة للميموس بالشعائر أو الخرافات. هى تقليد لحياة " أيام الأسبوع العادية ". إيمائيات وبخاصة أثناء الكلام.

٢ - شخصية تُحرّف وتُشوه الأشياء لتصل إلى الهُزء، وبتعبيرات الوجه والأحاسيس، مُقدمَةً إلى الجمهورً المُنغمز " فى سلوكيات قديمة طريقة حياة أخرى ترفع راية نقد الحياة.

٣ - انفصال عن القبيلة بالطلاق، وبخاصة عن طبقات بليبوس فى المدُن التى كانت تستقبل الارتجال " الحُر " من جوالىُ الكوميديا لإيجاد وميلاد تصوُّر واقعى لمسرحية النقد الاجتماعى، التى تجمع فى أصولها موقف الطبقات. "MIMOSZ BIOLOGOSZ" و "MIMÉSZISZ BIU"وهو ما يساوى = "التعبير عن الحياة " ، " المعُبّرون أدوار نسائية ").

٤ - كان شكل المسرحية الارتجالية " الخاص " الملئ بتأثيرات المُهرجين CLOWNSعلى النحو التالى : نوع أدبى مُرتجل (أشعار - غناء أو نثر) على شاكلة ميموس سوفرون. لكن بتخفيف وإنقاص لحجم الجانب الاجتماعى، وتكثيف وتركيز على النقد.

٥ - أما أشكال الميموس وآدابها عند بليبيوس ذات التصور الاجتماعى (الطبقة والأسرة) فإنها قد ظهرت مرة ثانية فى القرون المتأخرة وفى أماكن دون غيرها، وبأسماء أخرى.

*

بعد فَحصنا هذا ، لنُوجّه النظر إلى مقدمات كوميديات أتّيكا، ثم إلى تاريخ تقدمها. من الطبيعى أن تكون الخلفية الاجتماعية لها متماثلة مع التراجيديا لكنها تختلف عنها فى أنها تعكس - ويومياً - حركة الحياة فى المدينة، حتى تكوّنت صورٌ جاهزة كان من الضرورى تجاوزها فى بعض الأحيان. من بين هذه الصور السُخريات الدورية، وكذلك بعض أطوار التقدم فى ميموس صقلية. وبصرف النظر عن هذين الاختلافين فإن الكوميديا الآثينية - ومن بداياتها - كانت مسرحية كورسية.

فى الطور الأول ارتبطت (الكوميديا الأثينية هى المقصودة - المترجم) ارتباطا قوياً بأعياد ديونيسوس : " .... والآن فى عدة مدن كثيرة طوّر مغنو أغنيات آلة الرجل وعبادات القضيب أغانيهم فى بطء ملحوظ" [٦٢]. تكوّن " الموكب " من هذه المسرحيات، ثم من الباراباسيس PARABASZISZ بأهميات مركزية للغناء الكورسى. وفى هذا السياق تبرزُ مظاهر إبداعات الفن التشكيلى فى قناع الحيوانات الذى يحمله أفراد الكورس. فى الطور الثانى أصبحت

السخرية أكثر انضباطاً وإحكاماً. إذ تبارى صغار شباب أتّيكا (بصراع عنيف) ضد بعضهم البعض، ومن هنا وُلد المصطلح الذى سبق الاشارة إليه " التُفلُ والحُثالة والبقية الباقية "[٦٣].

ثم يتبع الطور الثالث والذى يُمثل الاختلاف بين الدوريين وتطوّر أتّيكا. فهناك أكفانتيديس AKPHANTIDÉSZ الذى عمل قبل أرسطوفانيس إذ يقول ..." أنا أتركُ أغانى كوميديات ميجارا ، فسأخجل من نفسى إذا ما مثّلتُ بطريقة ميجارا" [٦٤]. كان الانصراف عن تصوير الشخصية أحد خصائص أتيكا، وهو ما لخصه أرسطوطاليس أيضاً... " كان كراتيس KRATÉSZ هو الأول بين الأثينيين الذى ترك شخصية الساخر (الخارجية EXTERNAL) حتى يؤكد مشروعية الحوار والحدث "[٦٥]. هذا التغيير المَعْرفىّ نتعرف عليه من كوميديا الضفادع لأرسطوفانيس حين يفخر بقوله:

لقد أنْهى كل سُوقى مبتذل

أغلق أبواب الخِداع والمخادعة،

ونكات الفلاحين السمجة

وَوَأَد وضاعة الدُعابة

رفع مهنتنا الفنية، وأعلى برجها العالى

باللغة الجميلة والفِكر الرفِيع

ليس بالنكات اليومية ولا بالقيل والقال

ولا برجال مُوكّلة CLIENT ولا نساء من الشعب

لكنه قبض على الأهميات، وكأنه هيراكليس فى حماسه

(من سطر ٧١٥ إلى سطر ٧٢٠ - ترجمة أرانىّ يانوش) .

طبعاً لم يكن أرسطوفانيس هو الأول الذى ملأ كوميدياته على المسرح بالزخم السياسى -الاجتماعى. فلقد ورث عن ماجنيس - MAGNÉSZ الذى حقق نجاحاته حوالى عام ٤٥٠ قبل الميلاد والذى أخذ هو نفسه عن عصور الحيوان وتقاليدها (حيث نشاهد فى أعماله طيور، وناموس ، وضفادع). وقريباً من نفس الوقت كان كراتينوس (حوالى ٤٠٠ قبل الميلاد) والذى وصفه زملاء عصره " بالجلاّد LASH)، كان يهجو بركليس فى مسرحيته (نساء ثراك) دفاعاً عن نَفْى ثوكيديديس. وفى مسرحيته المُعنونة EUNIDÁK يهاجم منتقداً طرق وأساليب الموسيقى الجديدة. ثم يعود مرة أخرى على الهجوم على بركليس فى مسرحية (تُفهاء المُزاح) CHAFF . يقف كراتينوس على هذا الطريق وحيداً يلخص الزمن الجميل الماضى.

ومُمثل كراتينوس - باعتراف زملائه من الكُتاب - قد استمر فى نقده للمجتمع. فى مسرحيته الكوميدية (حيوانات) لا يكتفى الكورس ولا السيد الجديد بمنع أكْل اللحوم، لكنهم يودّون إلغاء العبودية أيضاً [٦٦] .

ثم إيوبوليس EUPOLISZ زميل عصر أرسطوفانيس والذى تُقدره العصور والحياة القديمة حقَّ قدره (تقع أعماله ما بين ٤٢٠ ، ٤١١ قبل الميلاد) قد عالج هو الآخر مشكلات المدينة، فقد كتب مسرحيته (العبيد) HELOTSعندما انطلقت حروب بيلوبونيسوس ضد إسبرطة.

إن أكبر ممثل للنوع هو أرسطوفانيس بلا منازع. فأحياناً وبواقع من ثقته بنفسه أراد الخير للمدينة مُسخراً قلمه لها. رأى بعين فاحصة أن بدء السقوط سببه حروب الديمقراطية (الديماجوجية) الغوغاء، وأن هذا الفساد والتفسخ والسياسة الإمبريالية سيقودان الشعب إلى التدمير. لقد وضع أرسطوفانيس كل همومه وقلقه فى مسرحياته السلام، ليسستراتا LÜSZISZTRATÉ، الطيور محققاً فكره فى مشاهدها. كما هاجم بشدة " الكبار " أصحاب القرارات الخاطئة: كليون فى الفرسان ، كما هاجم يوربيديس فى الضفادع. لكن هجومه كان مستمرًا بلا توقّف على مُصدرى القرارات الخاطئة والضارة، مثل وُسطاء الوحى * الذين تولّوا رعاية (وبروباجندات) الحروب، على غرار فتاوى باكيس BAKIS التى أشار إليها TRENCSÉNYI-WALDAPFEL فى دراساته. ومع أنه هو نفسه – وسيط الوحى هذا – قد تعرض للهجوم عام ٤٠٥ قبل الميلاد

---

* ORACLES وسيط الوحى هو كاهن أو كاهنة عند الإغريق يُعتقد أن الإله يُجيب بواسطته عن سؤال حول أمر من أمور الغيب. كان الوسيط بمثابة المشاور الحكيم الموثوق به – المترجم.

وبالإدانة بقرار من الشعب إلا أن فتوى القديس أولافيا SZAINT OLAFIA قد أجازت وضع الزهور على رفاته [٦٧].

من مضامين المسرحيات نلمس ازدهار الكوميديا القديمة، بينما تعرّضت فى الوقت نفسه لتعقيدات فى الإنشاء والتصميم. من الواضح أنها قد استرشدت بخبرات التراجيديا، بدليل أنهم بعد خمسين عاماً سمحوا بالعروض للمنتمين إلى الديونيسوسية. كان من الضرورى مرور وقت لقبول أشكال الارتجال على خشبة المسرح وصبّها داخل الشخصية، لتنال الشخصية الرضا. كما تنتمى إلى القواعد المُنظَّمة أيضاً - والتى استمرت زمناً طويلاً - وقْف كتابة المسرحيات على المواطن الأثينى، وحتى على التقدم بها لقبولها ككوميديا مسرحية. لم ينل الأجانب هذا الحق إلا بعد حرب بيلوبونّيسوس - لكن آنذاك كانت الديمقراطية تعانى من الضربات الموجعة، ولا دواء [٦٨]. بدا التقارب بين كُل من الكوميديا القديمة والتراجيديا نتيجة تجاور ومُتاخمة ADJACENCY، وليس بفعل الاشتراك فى الأصل أو النشأة، كما يرى طومسون [٦٩].

طبيعى أن تحمل كل منهما الأثر الأدبى للباروديا، والصراع العنيف من (كَرْب، ألَمٍ، ونوبات الابتهاج المفاجئة)، وكذلك الأكسودوس EXODOSZ ("الدخول بالغناء"، " المعاناة "، " الغناء الختامى "). لكن الكوميديا القديمة تحتوى على عناصر موضوعية وترتيب يخصها وهو الباراباسيس "الخروج" وهو ما لا يمكن تواجده فى أيٍ من التراجيديات. مثال التأمل والانعكاس الليرى عند

SZTASZIMON إذ لايُمكن تماثلهما أو تطابقهما. وقف (١٥) من أعضاء كورس التراجيديا أمام (٢٤) عضوا فى الكوميديات. تحددت وظيفتهم فى لعب دور جماعى مُقرر متصل بالأحداث المسرحية أولاً، وثانياً فى الباراباسيس (كما لو كان الكورس شخصية من بين بقية الشخصيات) يخرج من دوره، وبدقة التعبير يخرج مرأى العين أمام الجماهير مُلاحظة خروجه، كما يواجه نفس الجماهير عند دخوله ثانية، مواجهةً وجهاً بوجه، ليرى كل الأحداث الجارية، داخل الأجزاء السبعة المحددة للمضامين الكورسية فى المسرحية. أما عن الارتجال والفوضى فقد ذهبا بعيداً بعيداً عن الكوميديا.

استعملوا أقنعة الوجه : أغلبها قلدت الشخصيات الحاملة لها (للقناع - المترجم) أو صُممت الأقنعة بحيث تكون أكثر إيحاءً بالضحك [٧٠]. (اضطر أرسطوفانيس رضِيَ أم لم يَرْضَ بارتداء قناع شخصية كليون رغم مهاجمته الشديدة له). وكانت الـ KORDAX هى إحدى الخصائص الجوهرية فى الكوميديا.

وإذن، فنرى أن الكوميديا قد ابتعدت كثيراً وبعيداً عن المُزاح الدّورى، كما خرجت من أشكال البداية عند الميموس. لقد وجهت النظر والهدف إلى ما هو أعظم.. إلى النقد الاجتماعى. هذا ما قاله عنها بلاتونيوس PLATÓNIOSZ "عندما حَكَمَ ديموس DEMÓSZ" [٧١] إذ كانت الباراباسيس موجودة آنذاك.

فقدت الديمقراطية بسقوطها الجماهير والجماعات المشتركة KOMMUNITIES وخصائصها- ومعها ضاع ظهوره!! بل مصيرها فى المسرحية.

*

مائة وثلاثون عاماً ما بين أعوام ٥٣٤، ٤٠٤ قبل الميلاد برزت فيها علامات ونتائج باهرة أفادت الثقافة المسرحية العالمية. تحددت فيها الفروق، وأصبحت التقسيمات النوعية للمسرحية واضحة، وظهر فى جلاء الخط الفاصل بين المدينة والقرية فى " طابع النوع المدينى " وكما يُرى فى مسرحية أرسطوفانيس AKHARNAIBELI (الأخرنبيليون).

حصيلة مكتملة فى النهاية جامعة لعناصر الكمال وأنموذجه إلى أعلى درجاته PERFECTION : مسرحيات التهكم الشعبية المرُتجلة، التراجيديا، الساتيريات، مسرحيات خالية من الكورس، الميموس الدورية المُحررة كتابةً وكوميديا أتيّكا الكورسية. ظلت كل هذه الأنواع والنماذج المسرحية تعيش فى أرجاء المعمورة حِقباً طويلة من الزمن عبر القرون والعصور، وحتى اليوم. وسوف نتقابل مع الأشكال الأساسية الجوهرية لهذه الأنواع، وكذلك مع التغيرات التى

تطرأ عليها، وأحياناً عندما لا نعود نتذكر الثقافة الإغريقية أو تأثيراتها (المقصود من التعبير الأخير للمؤلف والذى يُنهى به هذا الفصل، هو الثقافة الآسيوية وثقافات مسرحية أخرى لم تنتهج طريق المسرح الأوروبى) - المترجم.



ألفُ عام فى روح الثقافة المسرحية الإغريقية

- عصر أرسطوطاليس

ARISZTOTELÉSZ

عندما كتب أكبر مُفكر فى العصر القديم ANCIENT TIME أرسطوطاليس حوالى عام ٣٣٠ قبل الميلاد (فن الشعر) PoÉTIKA أجاب على سؤال وضَعَهُ هو لنفسه "هل يا تُرى اكتمل تكوّن التراجيديا أم لم يكتمل - سواء من ناحية الاهتمام بالمسرحيات أو من ناحية العروض المسرحية والانتباه إليها؟" (١) . أعتقد أن العقود الماضية قد شهدت تطور التراجيديا الإغريقية، لكنه كان يُحس بأن دورة التطور لم تكتمل بعد. وفيما يختص بالفقرة الأخيرة (عدم اكتمال دورة التقدم - المترجم) فلنا أن نقرر أنه قد أخطأ فى الحسابات. فالقرن الرابع قبل الميلاد الذى عاش فيه كان عصر أزمة حكومات المُدن. فقد أضعفت أثينا حرب الإخوة (حرب قتل الأخ لأخيه أو لأخته - راجع أنتيجونى وغيرها - المترجم) بسبب الحروب السياسية. لكن نهاية ذلك العصر قد شهدت تحديدات الهوية للمواطنين، كما شملت أيضًا المقدونيين الناطقين باللغة اليونانية القديمة. حاولت أثينا المُتعبة المُنهكة الاتصال وجمع شمل المدن الإغريقية التى انقطعت عنها فى آسيا الصغرى والتى احتلها الفُرس، فضيقوا باحتلالهم هذا على التجارة أيضًا. وأخيرًا أصبحت أثينا - حتى وإن لم تُصرح أو تعترف بذلك - فاقدة لاستقلالها. فبعد معركة قيرونيا KHAIRONEIA (عام ٣٣٨ قبل الميلاد) تمت سيطرة مقدونيا HEGEMONY .

أرسطوطاليس المولود عـام (٣٨٤ قـبل الميـلاد) لم يعشْ عـصـر الثـلاثة التـراجيديين الكبار (اسكيلوس، سوفوكليس، يوريبيـديس - المترجم) ولا حـتى عصر أرسطوفانيس. والأخير (أرسطوفانيس - المترجم) قد عبّر فى كوميدياته عن مـوقف مـعـاصـر له كـان قـد فـقـد العـصـر فـيـه كل قُـوى التـجـاذب ATTRACTION : اختفت خريطة الأهداف ومؤشـراتهـا. ولمّا لم يكُن بالإمكان التـوجّـه بالإصـلاح إلى كل من بالمُدن، إضـافـة إلى انهيـار الاقـتـصـاد، فـقـد تم تخـفـيض عـدد افـراد الكورس، وبعـدهـا تم إلغـاؤه تمـامًـا. وهكذا لم يشـاهد أرسطوطاليس الأعمـال "الكبرى"، أو على الأغلب أنه شاهد إعادة تمثيلها. إذ كان قد صدر قرار شعبى يقضى بعرض مسرحية لاسكيلوس من التـراجيـديات فى كل عيد وطنى. لقد أكّمل زملاء العصر الدراميون فن كتابة الدراما وفن المسرح ما فى ذلك شك، فقد أعدّوا فى ذلك العقد من الزمن تراجيديات جديدة للعرض المسرحى - كانت تحمل خاتَم السلالة الحاكمة طبعًا - وتعود إلى تمجيد كبار التراجيديين وذُرّياتهم : أحد أقارب اسكيلوس كتب ثمانية تراجيديات، وأربعةً كتبها كُتاب من أقارب سوفوكليس ، واثنان ليوريبيديس. كما كانت هناك "مدارس" (تُعلم منهج فن كتابة الدراما لتتتبع المنهج العلمى لفن الكتابة المسرحية - المترجم). وعن كاركينوس KARKINOSZ عُرضت أربع درامات . أما الخطيب ومُدرس علوم البيان والبلاغة إسوقراطيس - سقراط ISZOKRATÉSZ. فقد كان من بين تلاميذه اثنان على الأقل يداومون على التقدم للمسابقات(٢).

وبغير شك كان لابد أن تحدث تغيّرات فى صورة العصر "الكلاسيكى" . فالمسرحية كانت لا تزال مرتبطة بالديونيسيسية، فى سعى دائم لتثبيت أمجادها واستمراره. لكن مُوقف مقدمى العروض قد تغير. فى الماضى كان الشاعر كاتب الدراما يقوم بالتمثيل، وهو ماكان معمولاً به عند الجيل الثانى فى أجاثون AGATHÓN . لكن الممثل الآن بدأ فى الانتباه إلى خصوصية مهنة التمثيل. تُشير الوثائق التاريخية إلى أن قانون الحكومة الاتحادية الصادر فى عام ٣٣٥ قبل الميلاد قد قرر تكوين "اتحاد الفنانين الديونيسيسيين" [٣] ، الذى استكمل بعد استقراره رسميًا كل أشكال ووجوه التقدم "العالمى" .

أما فيما يختص بتغيرّات التراجيديا فلم يكن أرسطوطاليس شاهدًا أمينًا عليها. إنه يقّبلهًا، بل هو يمدح خطوطها الجديدة، لكنه فى بعض الأوقات أيضًا يدين (الطاعة) التى أتت بها التراجيديا للجماهير. لابد لنا من الانتباه أنه لايذكر جماهير المدينة المدعوة بتقواها وورعها كمواطنين مخلصين ، لكنه تعرّض لذوق هذه الجماهير. كما أنه يعتبر أن "التطور من البداية إلى النهاية OVER" لغة تراجيدية هامة، ويدين الطريقة التى جاءت بعناصر موضوعية غريبة كالكورس الغنائى ووظائفه فى التراجيديا والتى جاءت منتقلة إلى أجثون. وفيما يختص بمصير التراجيديا فإن حجر الزاوية فيه يعود إلى ما قدمه يوريبيديس فى مواجهة السوابق. ويُضيف أرسطوطاليس مُثْنيًا على القُدامى "الذين تصرّفوا بأذواقهم حسب زمنهم التاريخى" والآن "فإن من النادر أن نرى جنسيَة أو قومية تكتب أعظم الدرامات" التى "تُسجل أو تُضئ معاناتهم وأحداثهم". كان المسرح

والمسابقات الشعرية هى مفتاح النجاحات، ولهذا فرض يوريبيديس نفسه على الآخرين" كان أكثر تراجيدية من غيره من الشعراء" . إذ لا يُمكن غضُّ البصر عن التركيز والتكثيف الذى أحدثه على مصائر البشر وعلى حظ الإنسان العاثر، واستحقاقية اللوم له (المَلُومية CULPABILITY) "فى الأحداث الفظيعة" التى تهدمُه وتكسبه حقًا مغلوطًا. لم يفهم (المقصود أرسطوطاليس – المترجم) معنى وفلسفة "الحل المُزدوج"، لأن بعض فقرات القوانين قد ضمَّنت دراماتورجيا تُبيح للشرير والفاسد الهروب من العقاب وتُكافئهما على قراراتهما. وقف أرسطوطاليس فى مواجهة "حق المصير" بل ويقرر "ما ينشأ عن أحاسيس النظّارة المشاهدين من ضعف يُرى يتعلق بفقرات قوانين الدراماتورجيا التى أصدرها رجال الطبقة العليا. فالشعراء الدراميون يتبعون الجماهير ثم يكتبون بما تريد"(٤). لعلها أول انتقادات فى تاريخ المسرحية تهاجم أذواق الجماهير. لكن الجماهير الآن ليست الجماهير المُجتمعة المُكتظة حول الديونيسيسية القديمة. ولهذا سقط فى النكسة SETBACK الدراميون الذين تناولوا أعمال أفلاطون: حرقوا (تِتْرلُوجْيايتاته – رباعياته) (الرباعية TETRALOGY سلسلة من أربع مسرحيات – المترجم). "ليس لأنه ارتدّ عن أن يكون الشاعر فى روح اسكيلوس – كما يكتب عنه فيلاموفتز مولاّندورف - WILAMOWITZ -MOELLENDORF ولكن لأنه أيقن أن شُعراء التراجيديا لم يُعد فى مقدورهم أن يُعلموا الشعب ويتولُّوا قيادته" (٥) فى المواجهة أصدرت الحكومة قوانين جديدة، إقامة تمثال للتراجيدى الكبير ترِيّاس TRIÁSZ، قانون آخر

يقضى بالمراجعة الدقيقة للتراجيديات والحوار التراجيدى حتى لا يتعرض الكاتب الدرامى إلى المساءلة عند خروجه على المألوف. هكذا أضحت التراجيديا - وكما يذكر أرسطوطاليس نفسه - ليست العرض المُقدس ليجومينا ، بل أصبحت قطعة من قِطع القراءة PIECE OF READING ، أو لعلها أصبحت للقراءة فقط. لقد انفصل الأدب عن المسرحية.

ذكرنا قبلاً أسباب تغيّر الكوميديا بفعل الوظيفة السياسية. ويبقى السؤال حول هذا التحرّك المُسمى بالكوميديا الوُسطى. إلى أى اتجاه أَخَذ طريقه ؟

يشهد العصر على إبداعات (٥٧) سبعة وخمسين دراميًا تابعوا طريق أبيكارموس. تتسابق فى أعمالهم الأسطورة الخُرافية والباروديا. الآن ينبثق عنهما البطل الطفيلى كاسب الرزق بالتملّق PARASITIC . طبيعى أن يتغير مكان التمثيل . لم يجتمع الممثلون على خشبة المسرح ولا مرة واحدة على هيئة اجتماع شعبى. فالمكان الرئيسى "للكوميديا الوسطى" هو الشارع. من بين السبعة والخمسين كاتبًا كان أشهرهم ثلاثة - أنتيفانيس ANTIPHANÉSZ، ألكسكيس ALEXIS، أَنكساندريديس ANAXANDRIDISZ - يقترب إنتاج الكوميديا الوسطى هذه من (٦٠٠) ستمائة مسرحية [٦]. أمام هذا الكمّ الهائل من المسرحيات كان لابد من وجود جماهير لهذه العروض، فالواقع أن فن التمثيل قد توسّع فى مدينة أثينا، وبخاصة مقدمو العروض ومبدعو فن الإلقاء الذين نقلوا هذه العروض إلى المُدن المجاورة. كما عرضوا فى بلاط فيليب FÜLöp فى

مقدونيا، حتى أصبحت المسرحية الشعبية واحدة من أهم تسليات المُدن - والقصور على السواء.

- ميناندروس

"والكوميديا الجديدة"

استمرت الحياة المسرحية الأثينية تحت الحُكم القوى لمقدونيا بلا مضايقات. لم تتوقف "الكوميديا الوسطى" عن ازدهارها، بل خرجت من رحِمهَا "كوميديا جديدة" ذات طابع خاص هام: امتدادٌ للدراماتورجيا عبر العقود بتأثير واسع عريض على فن كتابة المسرحية الأوروبية. وهناك حيث لم ترتبط العروض بالمبنى المسرحى (المكان - المترجم) فقد كان من السهل إعداد خشبات مسارح تناسب كل عرض، وقاد ذلك مؤخرًا إلى تيارات بناء دور ثابتة للمسارح فى أوروبا.

لم يَعِش الإسكندر المقدونى (الكبير) هذه الفترة حينما قدّم المواطن الأثينى الشاب ميناندروس (٣٤٢ - ٢٩١ قبل الميلاد) فى يناير من عام ٣١٦ قبل الميلاد كوميديا (ليناياكون) LÉNAIÁKON وحمدا لله أن بَقىَ أصلها. كانت مسرحية فى ذلك الوقت المُبكرّ. ولم يمض وقت قليل حتى وصل عدد المسرحيات -

ساعتها – إلى (١٠٠) مائة مسرحية عدد كبير منها قام ميناندروس بإخراجها . لم يُكرر العرض إلا ثمانى مرات فقط. والواقع أن النجاح الحقيقى للعصر لم يُحققه ميناندروس. فتاريخ الأدب يكشف عن (٦٤) أربعة وستين كوميديا جديدة، حفظت تأثير كُتاب الدراما : فيلمون PHILÉMON، ديفيلوس DIPHILOSZ. ومن بقايا هذه المسرحيات نكتشف أنها كانت أكثر احتجاجًا واشتعالاً وذات لغة فجّة غير مصقولة فنيًا RAW-LANGUAGE من مسرحيات ميناندروس. فإلى جانب الباروديا الميثولوجية التى ورثتها عن الكوميديا الوسطى ونموذجها النقدى التهكمى الساخر، جاءت المسرحية الجديدة حاملة للعبارات القارصة اللاذعة ACRIMONIOUS التى أشعلت حُب الجماهير. ونفس الخصائص هذه تمتعت بها أعمال ديفيلوس [٧] .

أدى نقل النموذج الجامد إلى استمرار الموضة، تمثيل الممثلين بالأقنعة ودون استثناء . كتب بولّوكس Pollux فى النصف الثانى من القرن الثانى قبل الميلاد فى قاموسه اللاتينى عن (٤٥) خمسة وأربعين نوعًا من الأقنعة : كِبارُ سِنٍ، شُبان، عبيد، نساء شابات وعجوزات مثّلتهمْ جميعًا أقنعة الكوميديا الجديدة.

إلا أن عالم ميناندروس أكثر ثراءً مما ذكرنا. فبين أيدينا اليوم بعد جهود البحث فى العقود الأخيرة (٢٥) خمسة وعشرين دراما. فى عامى ١٩٦١ – ١٩٦٢م فى جزيرة لسبوس LESZBOSZ فى ميتيلينى MÜTILÉNÉ كانت تجرى الحفريات التى أُطلق عليها (بيت ميناندروس)، وبين جدران البيت الذى

كان يقطنه أحد الممثلين فى الغالب عُثر على (١٥) خمس عشرة صورة مرسومة بالفسيفساء MOSAIC تحفظ صورة المؤلف فى بورتريه ، وبعضًا من المشاهد من مسرحياته. المكان هو أثينا، لكن الصور تُوضح أمكنة أخرى، إليبوسيس، بتيلا PTELEA وأمكنة قُروية. يبدو فى الخلفية الاجتماعية أن العُقدة فى الدرامات KNOT تَتّحبك (الحبكة) تشتد بسبب الحرب والتجارة القادمة من بعيد. ففى تلك السنوات كان سليلو الإسكندر الأكبر يوزعون الحروب على العالم هنا وهناك. كان الموقف الصعب فى التجارة أن الرحلة التجارية تستغرق أكثر من عدة شهور بل تمتد إلى سنة أحيانًا، وهو ما عكّر من صفو الأُسر وحياتها. اتسعت دائرة المتناقضات فى مجتمعات أتّيكا وازدادت حدّةً خاصة بسبب ازدياد ثراء المُدن وازدياد فقر الريف. لذلك كان هناك باعث ومُحرّك هام - ظهر مؤخرًا فى عصر اللهيللينستية وفى تضاد معها - باعتبار عائلات وأُسر الشباب المُحب العاشق LOVER من مواطنى أثينا. ويُفهم من ذلك مندوب الحظ الدائر الإله THÜKHÉ (الحظ الذى يدور هنا وهناك - المترجم) يحمل السعادة للشخصية المقبلة على الزواج بعد الحب. فَهِمَ الشباب والشابات مضمون الخطاب بأن المُحب هو أضخم وأقوى الشخصيات، وبهذا أصبحت الزوجات والشابات خَدمِيّ يشبه حالة الإكستراديشن EXTRADITION والتى تصل إلى تسليم المتهم أو الفار بموجب اتفاق أو معاهدة مع الحكومة. وماذا حدث ؟ أغرى الشبابٌ الشابات فى أُمسيات الأعياد ثم يتركوهن بعد جلْدهن أحيانًا. كما عاش العبيد فى خوف على الدوام رغم حاجتهم إلى العيش، وإلى دراماتورجيا الدراما لإبراز حياتهم. وعبثًا ، فَهُمْ "المُعلمون" ولا حاجة إلى شبابٍ عديمى الحاجة لا يفلحون

فى شئ. لم ينعم العبيد بالأمان أو الاستقرار حتى لا يخضعون لهوَس أسيادهم الذين يُقيدونهم ثم (يعَبُطونهم) ضربًا موجعًا - وهو ما كان سر قلقهم الأكبر.

تتضمن المواقف الدرامية لدرامات ميناندور هذه القضايا الاجتماعية وتقف إلى جانبها. فشخصياته تتوقع الخسارة الدائمة من حولها. إنه لا يُجمّل الظروف والأحوال القائمة - وهو ما يراه بعين ثاقبة - لكنه بأسباب متواضعة صغيرة يجعلها تحمل دوافع طيبة تثق فى طبيعة الإنسان وفى إنسانيته ورحمته، ثم ايمانه بالحظ الذى قد يُغير من الأشياء والظروف. إذن ، هو يبنى الإمكانيات على "الحظ" : وهنا يجب أن نُفكر من الذى يُظهر الحق والحقوق (ففى الواقع كان الطرف المضاد هو الأخ الشقيق، والشاب الذى سمحت له القوانين بأن يكون من مواطنى أثينا ... الخ). ظهر أيضًا الحب الحقيقى. وبكل الحق يقول ترنتشينى - والدابفل إمّرًا إن أهميات ميناندروس هى فى ..." الإنسانية القديمة التى عبرّت عنها دراماته وكوميدياته الأثينية على خشبة المسرح حاملة أعلى درجات المعرفة وسط أحوال مجتمع العبيد الإغريقى" [8] لكن .. هل حقيقة "أنّ "كوميدياته تُعبر عن خشبة مسرح ميناندروس ؟ أم أن شيئًا تكوّن شبيهًا لما أشار إليه ديديرو DIDEROT بعد مائتى سنة ناعتًا إياه بالكوميديا الجادة COMÉDIE SÉRIEUSE ؟

بعد التّعرف على مسرحية (عدو الإنسان) كان الرأى العام هو أن ميناندروس قد تخطى عتبة النماذج الجامدة وبدأ يقترب من إبراز الشخصية الاعتبارية

المستقلة. الغنى والآباء المساكين، الشباب ورغبات الحُب، العبيد الأذكياء والأغبياء حيث تظهر على العبيد صعوبة أعمالهم وقسوتها وجبروتها كما تعودت مثل هذه الشخصيات ، الفلاحون البائسون، البحارة الذين غرقت رحلاتهم، فلاحون، مُشعلو الفحم، الدجّال المشعوذ المتجول CHARLATAN. يبدو أن عدم نجاح الكاتب فى عصره يعود بالدرجة الأولى إلى التناقض الذى اعتاد على التمسك بقواعد السلوك المرعية وبالاصطلاحية المتفقة مع القواعد المقررة - والجامدة - للقناع. فمُلاءمة التعبير الموضوعى - حَسْب الرأى العام فى الأدب القديم - قد استحسنت الأسلوب وقدّرته. وكُلمَّا مثلّ مواطن البرولوج بطريقة رسمية لطيفة CONVENTIONAL فإنه كان يعبر حقيقة عن صورة الدراماتورجيا التى تضمنت تجديدًا على الدوام: أحيانًا عن طريق "الداخل"، وأحيانًا يتغير إلى دور آخر - يقول TÜKHÉ البرولوج، PÁN ، وأحدٌ "آلهة أليبوسيس"، وهو "إله المساء" أو أحد الأبطال.

حينما ننظر إلى إرث ميناندور - وفى اعتبار لعصره - نرى أنه عرف مادته الدرامية جيدًا وترك إرثًا غنيًا. ولأرسطوفانيس البيزنطى (المولود فى بيزنطة) الحق كل الحق حين يذكر: "ميناندروس والحياة، من يُقلد منهما الآخر؟"[٩]. فالحياة ولو للحظة واحدة لم تكن مسرحية فكاهية بالمرّة. وعلى كاتب "الكوميديا" أن يُقرر فى فرارة فى جُزئية من أجزاء مسرحية أن الذهب وأن الفضة هما الإله الجديد الذى ينبغى إجلاله وتقديسه عند المذبح، الاله الذى يجب الدعاء له - حينئذ يمكن للإنسان أن يحصل على ما يريد وعلى ما يتمنى :

الأرض، والبيت، والخدم، والملابس المُزينة بالفضة، والأصدقاء، التملّك، والشهود. أما مصير الإنسان المسكين فحياته سير فى طريق النيرْ والعبودية حتى النهاية. ومن بقايا كِسَرِ مسرحية (احتلال) يصل أحد الممثلين فى دوره إلى أن أفضل طريقة للحياة هى أن يُولَد ثانية من جديد، والأفضل على هيئة حيوان حتى لا يستمر فى عيشته الإنسانية !! هذه"[10].

- مسرحيات

الإمبراطورية الهيللينستية

تبعثرت البيانات بشكل غريب. المهم أن ثلاثة أنواع من المسرحية هى التى عاشت تباعًا، كما تؤشر المعلومات إلى توسّع هذه الأنواع، وإلى تدهورها أيضًا DETERIORATION . فى ظل ثلاثة قرون ما بين موت الإسكندر (الأكبر) المقدونى وحتى تشييد "الإمبراطورية العالمية" فى روما، وهى الفترة المُطلق عليها العصر اللهيللينستى، مرّت الدراما وكُتاب الدراما بمرحلة تضييق الخِناق. بينما عاشت الكوميديا الجديدة وأثْرت أيضًا. وسرعان ما اخترقت الصفوف متقدمة إلى الأمام مسرحيات الميموس بأشكالها العديدة المختلفة. هذه الإمبراطورية أو الإمبراطوريات الثلاث إذا توخينا الدقة التى تكونت حوالى عام ٣٠٠ قبل الميلاد هى : إمبراطورية بطليموس PTOLEMAIOSZ مصر - الإسكندرية ، ثم

الإمبراطورية واسعة الامتداد فى آسيا الصغرى وأول آسيا (الأمامية FORE - أنطاكيا ANTIókhia) ، ثم النواة الأولى الحارسة للملكية الإغريقية - المقدونية الممتدة بالحروب السلطوية. النتيجة : تكوّن من الشعوب صفًا من العبودية الحقيقية عاش حياته على هذه الصورة ! ونظرًا لاتساع المساحة الجغرافية نشأت زراعات مختلفة كان من شأنها اختلاط وتداخل الشعوب ببعضها البعض CHAOS إلى جانب درجات مختلفة فى المعارف MUDDLE . تقابلت الثقافة فى مواجهة مع الفكر الإغريقى فى كثير من الحالات. لذلك فقد قويتْ من جديد عناصر وعلامات كانت مُخبأة ساكنة غير مُعلنة فى القديم، لبست وتدثّرت مرات عديدة فى صورة مشاهد مُتّسمة بالأُبهة والفخامة مقصود بها إثارة العجب والإعجاب. وعلى نفس الخط الفلسفى مذهب أبيقور - الأبيقورية * ، ثم، الرُّواقية STOICISM وأخيرًا مذهب الشُكوكية SKEPTICISM ** - وبلا تغيير أثرت مقولات وفلسفات أرسطوطاليس وأفلاطون ومضتا تُغذّيان الدور الريادى الإغريقى. هذا "البقاء" والاستمرارية علينا فَحْصه لأن حيزًا من الكرة الأرضية قد أُحتل ، يجمع هذا الحيّز فى حدوده أعدادًا من البشر قليلة المعارف ضعيفة الوعى لا تتمتع كثيرًا بالفكر العقلانى أو الذكاء المتّقد. قبلتْ الجماعات الكبيرة من الشعوب النوع الجديد من الديانة راضية بالتشريق ORIENTALIZATION

* EPICURISM مذهب الفيلسوف الاغريقى الذى قال بأن المتعة هى الخير الأسمى، وأن الفضيلة وحدها هى مصدر المُتعة. والمتعة فى نظر أبيقور هى الانغماس فى الملذات الحسية - المترجم.

** الشكوكية مذهب يقول بأن المعرفة الحقيقية أو المعرفة فى حقل معين غير مُحققة أو مُؤكدة. والشكّية تعنى النزوع إلى الشك - المترجم.

(أى أن يقبلوا التوجيه نحو الشرق تكيفًا ووفقًا للظروف والأوضاع والحقائق – المترجم). فمن مصر إيزيس IZISZ وآمون AMON . ومن آسيا الأمامية أتّيس ATTIS ، أدونيس ، وإلاهة سوريا. انتشر تبجيلهم والاحترام لشخوصهم. وهنا انتشرت ديانة SZARAPISZ فى عصر بطليموس. فى أعياد أتيس على مدى الشعائر الرمزية مثّلوا حوارًا ميثولوجيا عن موت حيوان برىّ وحشى إله. وطبعًا فإن ديانة آلهة الموت والبعث كانت تعنى – وفى قوة – الرّجْعة REGRESSION . وباختلاط الشعوب والثقافات نتج اختلاط فى الأديان، آلهة، أساطير، خرافات، اعتقاد، ظَنٌّ، افتراضات. ويُطلق تاريخ الأديان على خلطُ الشعائر هذه مصطلح SYNCRETISM (حركة توفيق بين المُعتقدات الدينية المتعارضة بُغية إيجاد وبعْث جهد توفيقى بينها – المترجم)، والتى أصبحت أخيرًا الخطوط النموذجية للعصر الهيللينستى. يمتع سادة الإمبراطوريات (الثلاث) بسلطة ذاتية إلى آخر مدىً حتى تكوّن إعجاب يقارب العبادة "بشخص فوق بقية الأشخاص"، وقد استفادت الأشكال المسرحية من معنى هذا المصطلح. فمثلاً الاسكندر الأكبر أوجد وأشاع تماثلاً وتطابقًا بينه وبين أبطال الأساطير، بل وبدرجات أعلى من أبطال الأساطير. "عاد إلى الأرض" فى بِزّة البطل أخيللوس – أخيل AKHILLEUS ، بعدها تمثّل نفسه هيراكليس، ثم أطلق على نفسه ديونيسوس، ثم طابق نفسه مع زيوس وآمون. وفى عام ٣٢٤ قبل الميلاد أعلن رسميًا التزام كل مدينة إغريقية بإصدار قانون يعترف بألوهيته وسَنّ وتحديد الشعائر اللازمة لذلك[١١] . يدفعنا التحدث عن التوفيق الدينى إلى حركة توفيق موازية أخرى لها .. وأعنى بها التوفيق بين الذوق والحياة الفنية (حياة الفنون). "لإعداد وتجهيز تنظيم يتحصن بالعلمية والفنية يعلو على القبيلة والجماعة ويُوجّهُها"[١٢] كما

يذكر أرنولد هاوزر عن صيغة العصر. وهو ما حدث فعلاً بالنسبة لفنون التمثيل. ففى مصر واسعة الأرجاء ، وفى مدينتها الجديدة الإسكندرية أنشأ (المصريون أنفسهم الطبقة الحاكمة) إلى جانب الإغريق والمقدونيين، وجهزّوا الكريون CRAYON أقلام الطباشير المستخدمة فى الرسم والكتابة، وخُطوط متابعة المدينة فى المُدن بحثًا عن التطوير، ونُظم توجيه وإدارة السفُن واتجاهات الطرق خاصة المائية منها. عاش فى مصر ساعتها مواطنون من آسيا الصغرى ، ويهود، وسوريون ومصريون . وكان "طبيعيًا" أن يحتاجوا إلى المسرحية. ولإرضاء رغباتهم تكونت "منظمة التمثيل" التى كانت قادرة على نشر هذا الفن فى الإمبراطوريات بنظام يقُرب من نظام الصفقات. وجاء الاحتياج إلى بناء دار مسرحية لمزاولة النشاط التمثيلى المسرحى. لذلك ، بُنيت مئات المسارح الواسعة الكبيرة، رغم أن الإسكندر الأكبر قد شيّد عدة مسارح على النظام والنمط الإغريقى. وفى نهاية القرن الثانى قبل الميلاد بدأ فى كل مكان هَدْم المبانى القديمة وإحلال دور مسرحية مكانها تُناسب دراماتورجية الأعمال المسرحية الجديدة بما أطلقوا عليه مصطلح "THÜROMATA" لإعداد خشبة المسرح : مكانان أو ثلاثة ذو فتحات مُحددة تُسوّره. فى مكان الأوركسترا القديم مُرتفع من عدة أمتار قليلة أُطلق عليه "INTIM" يوحى بالأُلفة والدفء تُمثل عليه التراجيديا بدون كورس ، وكذلك الكوميديا الجديدة. كما تحدّد اسم جديد للمسرحية (للعمل المسرحى) : "AGóN SZKENIKOSZ" . ولم يعُد يُعرض التمثيل والعرض المسرحى فى مكان الأوركسترا. ظهر العرض باشتراك جميع الممثلين " كان الجميع من "مُعلمى الديونيسيسية". وتحت رعاية راعى نصير PATRON فى كل مدينة من المُدن. وُضعت ميزانيات ضخمة للعروض وبحثت منظمة التمثيل مستوى العروض ونوعية أعضاء الفرق المسرحية، وأعمالهم التى اشتركوا فيها وحياتهم الأخلاقية.

وقفت الفرق كل عام أمام الآرخون ARKHÓN الحاكم الأول فى المدينة. كما زار المدن فى كل عام أيضًا من يقوم بوظيفة الكاهن لترشيد الممثلين والتوجيه نحو المسابقات. وجرت دعوات لضيوف من خارج المدينة فى الاحتفالات الكبرى، ودعوات أخرى بالتعاقد مع ممثلين من الخارج. كان أمينُ المال أو المُموِّل SZÜNODOSZ هو حارس الأموال والمسئول عنها. دُفعت أجور الممثلين من حصيلة تذاكر المشاهدة. ضمنت منظمة التمثيل تكاليف وفاة الممثل . سارت مختلف الحكومات على هذا النظام وعملت بالحقوق التى كفلها للممثلين. استطاعت المنظمة عبر قرون من السنوات أن تُسيطر على إنتاج المسرح الرسمى. فى القرن الثالث قبل الميلاد نسمع للمرة الأخيرة صوت منظمة التمثيل (١٣).

*

حوالى عام ٢٨٠ قبل الميلاد مثّلت إسكندرية بطليموس أكبر مركز للنشاط الثقافى الهيللينستى، ومع ذلك فقد تخلصت منه OUTGROW . اجتمع علماء وشعراء من كل ناحية من الإمبراطورية، لتحويل ما يمكن تحويله من القديم وبمساعدة من البلاط. فقد شيدّ الملك فى ضاحية قصره مسرحًا ومتحفًا MUSZEION، لا تزال شُهرة المكتبة ومدفن الإسكندر الأكبر أحد المعالم العالمية. هنا عملت مجموعة العالِمْ - الكاتب - مجموعة صغيرة من كُتاب التراجيديا - التى عُرفت سريعًا باسم بلِيّاسٌ PLEIASZ . تكونت المجموعة

بحسب التقاليد من سبعة أشخاص، أبدعوا على الأقل (٢٠٠) مائتى عملاً لخشبة المسرح. لكن لم يبق منها شيئًا. يُقدر الباحثون أن المسرحيات المكتوبة للبلاط "قد أهْملت عنصر الديمقراطية". أما الأسلوب فى هذه المسرحيات فلا يبعُد عما قرّره أرسطوطاليس فى عصره سابقًا : .... "اتسمت الأعمال القديمة باللون السياسى. أما الآتية (الأعمال الحالية - المترجم) فانها تُبدع شخصيات تُجيد لغة النثر الطنّانة" (١٤) . نصٌ مسرحى واحد ترك انطباعًا عن فكرة الذوق.. المسرحية التراجيدية المُعنونة (ألكسندرا) ALEXANDRA من تأليف ليكوفرين LÜKOPHRIN حيث تظهر شخصية كاسّاندرا KASSZANDRA وبلا منولوج فى الختام تتحدث عن ضياع طُروادة، وأبطال الجيش ، ثم تتحدث كوسيط للوحى ORACLE عن شخصيات تاريخية كبيرة ، طبعًا من بينها الإسكندر الأكبر وأعماله (١٥) .

من الواضح أن التراجيدى بلِياس قد جهّز من رجال الأدب دراميين على دراية واسعة بتراجيديات أتّيكا الكلاسيكية ، ومعرفةٍ بكتب الحوار الموثقة عن المسرحية الساتيرية. فضلاً عن أنّ هؤلاء الأدباء - الدراميين قد وجدوا الفرصة سانحة لإنعاش مسرح الإسكندرية - مُساندة لإبداعات زملاء عصرهم. لقد قدموا فرصة عظيمة ثانية للفرق الجوّالة ولممثليها المتجولين. ثم ماذا بعد ؟ لقد مَحَا الزمن كل إبداعاتهم . وكانت الأسباب هى تغيرّ البيئة الاجتماعية حتى أصبح من المستحيل مناقشة الأحوال على المستوى التراجيدى. كذلك لم يُعد هناك جمهور متجانس التكوين HOMOGENOUS فى المُدن ، والذى كان يمكن أن يقبل مامحاه الزمن من مسرحيات تعرضت لمصير الإنسان. أما الجماهير الجديدة

فقد اختارت أمزجتُها أنواعًا أخرى من المسرحيات، كان الميموس الاغريقى هو مطلبُها المُفضّل.

*

وسط هذا التطور الجديد – وبجانب مسرحيات الميموس – فقد تحكمّ نوعان فى الحياة المسرحية . "الخط الأول" يُتابع من جديد الميموس الدُورية الصقلية حافظًا نوع مسرحيات PHÜLAX – المكتوبة بلغة نصف أدبية، وكانت الإسكندرية هى المركز مرة أخرى . هناك عمل أشهر المبدعين ومن هناك أيضًا بقيت أكثر البيانات والمعلومات عن تلك الفترة . وانطلاقًا من علِم النماذج الشخصية لا يجب إهمال الإشارة إلى كاتبين اثنينّ دعاهُما بطليموس فيلادلفوس PTOLEMAIOSZ PHILADELPHOSZ كضيفينّ لكتابة الميموس. الأول هو (أفيسوسى) EPHESZOSZI الذى عاش فى جزيرة (كوس) KÓSZ باسم هيرودَسْ HÉRODASZ (حوالى أعوام ٣١٠ قبل الميلاد – ما بين عامى ٢٦٠، ٢٤٠) الذى من بين حوارات الميموس عنده تعبير (ميموس من الشعر العميقى الضعيف) والتى ظهرت عام ١٨٩٠ . الموضوعات والأدوار تأخذ فى الاعتبار الأيام العادية وأحداثها : أُمّ تشتكى من ابنها الكسول لمُعلم المدرسة، سيدة تضرب خادمتها تعذيبًا حتى الموت لأنها غيورة منها، شابتان تتبادلان الحديث حول حوار سرى خاص، زائرتان يُعلنان دهشتهما لمعجزة دير أسكليبيوس

ASZKLÉPIOSZ فى كوس، غانية تحاول صيد نساءٍ وحيدات، وسيدة تحاول شراء حذاء ... إلخ. المشاهد مُسلية. نسمع كلامًا وحوارًا يميل إلى الصعوبة والجمود مع أنه من حوارات اليوم العادية. شخصيات الرجال تُعبر بطريقة طبيعية NATURAL عن أحوال مدينتهم اليومية فى تفاهة وابتذال. يعرض الكاتب هيرودسُ هذه المشاهد كحقيقة لا كنقد للمجتمع. حتى تُقبل هذه الأعمال المسرحية، وحتى لا تقع تحت طائلة الغرامات أو الضرائب.

أما الكاتب الشهير الثانى والشاعر فأعمال الميموس عنده مسرحيات رعوية تصف الحياة الريفية : وهو ثيوكريتوس THEOKRITOSZ فحواراته الرعوية تمتاز بالخاصية الدرامية - مسرحيتان رعويتان نذكُرهما - نساء ساحرات، سيدات الاحتفال بأدونيس - يتابع المؤلف خط ميموس سوفرون. الأغانى على غرار المناقشات والمباريات بين شخصين فى صورة المسابقة CONTEST . الردود والإجابات (بين المتباريين - المترجم) تحمل مقدمات أدبية، بل اتصال ومزاحمة شعبية كما يرى روبرت فالوش FALUS ROBERT أن المسرحية الرعوية جرت بالقناع، هربًا من التعبير عن حقائق العصر [١٦].

وسَطَ هذه الدائرة ، ومن بين صغار الكُتاب نجد سوبتروس SZOPATROSZ الذى كتب تراجيديات ، وكوميديات مُحاكاة مُضحكة تحوى تقليدات ساخرة، مُستهدفًا الأُحجيات والألغاز - ظانًا نجاحًا أكيدًا لأعماله فى الإسكندرية -

بفضل عَثّة الكتب BOOKWORM . كان ذلك أكثر خطرًا من زميل عصره سوتاديس SZÓTADÉSZ عبارات فاحشة داعرة بلهجة أيونية * (السخرية بلهجة داعرة IÓN - CSÚFOLÓ) عبر كلمات بذيئة سفيهة RIBALD مُوجِّهًا كل هذه السلة إلى السادة كبار رجال الدولة (١٧) .

وفى موازاة مع ما تقدم من أنواع المسرحية ، دلّت المعلومات على وجود فرق رسمية جوالة تعرض الميموس بطريقة الارتجال المايمى الطبيعى. للأسف لم يبق بعدهم نص نهتدى إليه، لكن نفحة الشعبية، وأخبار عن نجاحات وأخرى تُعبّر عن بُغض ومقْت شديدين. لنذكرْ بعض الأسماء والشخصيات. كليون "هيبوكرتيس HÜPOKRITÉSZ بدون أعظم قناع فى إيطاليا"، نيمفودوروس NÜMPHODOROSZ الشهير بعقلية التذكّر، إسكودوروس ISZKHODOROSZ اللاعب الجوّال الذى تحول إلى تمثيل الميموس، رجل أصلع (!) إغريقى ويمكن رؤيته مصنوع من التراّكوتّا TERRA- COTTA (الطين النضيج) فى متحف اللوفر - باريس LOUVRE (عام ٣٢٤) . ثم ميرتيون MÜRTION عشيقة بطليموس فيلادلفوس، هيرودوتس الذى عُرف باسم لوجوميموس LOGOMIMOSZ (صاحب المنطق فى الميموس - المترجم) . وبعدها أنتيوكُس ANTIOKOSZ الذى حقق نجاحاته فى بلاط سوريا. وأخيرًا ثلاثة من شخصيات الميموس الإغريقى فى تماثيل من التراّكوتّا فى أثينا. الشخصيات بلا أقنعة. اثنان منهما يحملان عباءتين، الأول بأنف عريضة (عَبْد؟)، أصلع. بينهما الشخصية ذات الأذنين الواقفتين (المدُببتين) ترتدى قميصًا. فى خلفية التمثال من الظهر يافطة كُتب عليها: - “MIMOLOGOI

---

* IONIC إحدى لهجات اللغة اليونانية القديمة.

HÜPOTHESZISZ - HEKÜRA" والتعبير هو مشاهد من مسرحية المومس (الحَمــاَة) تعكس وتربُط فَرْعَىْ الميموس بين الكتابة (للمسرحية المومس - المترجم) وبين الفرع الآخر .. فرع الممثلين الجوالين [١٨] .

خلف الشخصيتين - مع أنهما كانا على الدوام فى تأثير مُتبادَل - ومع ذلك فإن اختلافات اجتماعية واضحة وذات معنىً نحاول إيرادها فى الجدول التالى :

سُلطة مركزية CENTRAL POWER	جماهير مُتقلبة مُتحركة مُتحولة MOBILE MASS
عبادة الحُكام	أديان وطقوس
ثقافة "البلاطات والقصور"	ثقافة "الشوارع العريضة"
بلياس PLEIASZ الكوميديا الجديدة	الميمـوديا MIMÓDIA (وأقاربها : الهيلاروديا HILARODIA، المَرَح الصاخب.
ميمولوجيا MIMOLÓGIA	ماجوديا - سيموديا - ليسيوديا MAGÓDIA - SZIMÓDIA - LÜSZIÓDIA
آداب ، آمنة متحررة من الخطر SECURED LITERATURE	تمثيل غير مُقيّد
أرستقراطية - جمالية	أسواق بلبيوس PLEBEJUS
أسْلبة الفِكر	واقعية غريزية عفوية
تهيّج وإثارة جنسية - تفسّخ وانحطاط EROTIC - DECADENCE	حياة سعيدة
النظام، المنهج "المُقدس" لمُعلمى ديونيسوس	"حُرية" الخدمات
احترام للممثلين مُقدّمى العروض بالقناع	ازدراء واحتقار CONTEMPT
	الحوار الضاغط بشدة وبلا قناع
التمثيل للرجال فقط	التمثيل للرجال والنساء
تطور ضيّق محدود المساحة، وضعيف	تطورٌ واسع عريض، وشعبى

على نفس المنوال تحولت روما - إلى إقليم ريفى بعيد عن الدماثة المدينية مُتغيرة إلى الإمبراطوريات الهيللنستية - وإلى جانب الكوميديا الجديدة وخُلفاء يوريبيديس ترث وجه عالم الميموس.

- رومانيون

خلف وجه الإغريق

تحكى القصص أن عصر "ملكية" روما حوالى ٣٠٠ قبل الميلاد قد غيّر شكلها إلى جمهورية متمسكة بتلابيب العبودية . تَبِع حكومة المدينة "جنود الديمقراطية" القديمة الذى كان يختارهم "الملك" من عمداء القبيلة ورؤوسها - الذين قَضَوْا فترة فى خدمة الجيش، وكذلك القاضى، والكاهن الأول. حدث ذلك عندما كانت روما "دُرة العالم" من حولها، وفى نفس الوقت الذى تكوّنت فيه الإمبراطورية الهيللنستية "قطعة جغرافية صغيرة" قريبة من روما مباشرة، حيث مدن القبائل. هناك فى ذلك المكان عاشت اتحادات المدينة آملة فى تطور وتوسّع إمبراطورية روما ودفْع خطوات التقدم فيها إلى الأمام. ومن بينها رجال ثقافة. ومن زاوية تاريخ المسرح نُظر بعين الاهتمام إلى الأتروسك.

كان مصطلح الله - الإله مصطلحًا تجريديًا عند أهل روما فأصبحوا IMPERSONAL لا شخصيون (لا مُشخّصون ولا مُجسّمون - المترجم) تقربوا إلى الأشياء حتى يتعاملوا معها فى الحياة ورمَوْا بأنفسهم فى البُدِّية والفَتَشية FETISHISM * : آلة الحرب هى الرُمح LANCE ، ومتأخرا كان اسم جوبيتر JUPPITER يعنى الحجر. على هذه الصورة الفَتَشية فى نظام التفكير تكونت عبادات وشعائر "جافة، متزنة وشديدة صعبة" . أما الجماهير فأنشأوا - وفق معتقداتهم اللاشخصية "آلهة أصغر مرتبة" يتصلون بالأعياد والأحداث اليومية مُصرفين الأمور فيها [١٩]. كان من الضرورى أن تصعد إلى السطح اختلافات جوهرية خاصة مع صورة الحياة الهيللينستية الإغريقية حتى رغم النظرة البطرياركية الصارمة RIGOROUS صاحبة السلطة : للأب الاحترام المطلق، حيًا أو ميتًا تتسع سلطاته. لم يستطع الشبان والشابات فَهْم نوعية هذا الأب - الشخص .. هل هو متهور؟ طائش يمر كالريح، كما اعتقدوا باستحالة ذكاء العبيد، إلا إذا كانوا يحملون على وجوههم الأقنعة الإغريقية.

وفى المسرحية، فقد ذكرنا سابقًا السلبيات التى لحقت بها حتى الآن. ومع ذلك ، فإننا نعثر على بعض الآثار تتلاقى مع إرث الشعب جراء تأثيرات خارجية. من بينها ذكريات طوطمية عكست احترام وتبجيل الإله فونوس FAUNUS فى احتفال جرى فى لوبرتسالياك LUPERCALIÁK.

---

* البُد، الفَتَش شئ كانت الشعوب البدائية تعتبر أن له قدرة سحرية على حماية صاحبه ومساعدته. والإيمان بالافتاش والبُدود تقديس أعمى وانحراف شهوانى جنسى- المترجم .

فى نهاية الشتاء وفى أحد المهرجانات الترفيهية يرفعون الضحية (ذكر الماعز) وعارضين أنفسهم بلا أى مِئزَر من الجلد، "أقنعة" "ذئاب رُهبان". اخترع ARVALES FRATRES (كهنة أُم الأرض)، SALii (كهنة إله الحرب) عددًا من الطقوس والشعائر الاحتفالية، غناء راقص، قفز وصخب على غرار روتينيات الشامان، ومن بينها رقصات حربية أيضًا. أدان مانهارت MANNHARDT خصائص الإيمائية فى هذه الاحتفالات بأنواعها الريفية LUSTRATIO PAGORUM، FORDICIDIA، PALILIA، AQUILICIA، OCTOBER EQUUS وبكل رموزها الرائعة، لكنه كسب المعركة فى حربه الإيمائية بالعصا فى حقيقة الأمر (أى بالقوة – المترجم) [٢٠].

عديد من المراجع تؤيد أن روما قد عرفت التهكم الشعبى (الصادر عن أفراد الشعب – المترجم)، والحوار والكورس "الغنائى" القادم لها من الخارج. لذلك صدر قانون عام ٥٩٩ قبل الميلاد تنص لائحته رقم (١٢) على تحريم التعسفات وسوء استعمال الحق أو السلطة للأشخاص – وهو نفس ما أعلنه هوراتيوس HORATIUS مؤخرًا فى فن الشعر ARS POETICA. ويُلفت نظرنا الطريقة الغريبة التى أُتبعت فى احتفالات الوفاة وما أتت به من تهكم وسخرية. فالمتوفى يضعون على وجهه القناع القديم، ويُلبسونه ملابس متعددة الألوان على غير العادة فى الحياة "يعودون" ويواجهون الأحياء بكل معاييرهم وتصرفاتهم وأقوالهم المأثورة NORMS [٢١] إذن، فالأمر تعبير ومواجهة – بواعثٌ ومحركات تحمل جرثومة وأصلاً دراميًا GERM يُخبؤونه داخل النفس. وفى عيد آخر امتلأت

الاحتفالات فيه بأشكال عدة من النقد الاجتماعى (تابع مثل هذا النقد هجومه عند بلبيوس ثم انفجر عند طبقة العبيد بعد ذلك)، فى ذلك العيد الذى كان يُقام فى شهر ديسمبر من كل عام تبجيلاً واحترامًا لشخصية ساتورنوس SATURNUS. تَغَيُّر الدور "الاجتماعى" قد أعطى صورة النظام المقلوب UPSETTING - وفى دقة أكثر : فى الماضى، كان تقدير العصر السعيد يعود إلى ترجمة العصر. بمعنى تمثيل حالة المزايا الاجتماعية مآثرها وانتصاراتها - وهو مايُمكن أن تُحققه "مسرحيات الحياة" . كما كان الغناء المصحوب بالموسيقى يخضع "لريثم أساسى BASE" ذى ثلاثة فواصل موسيقية BAR لتأكيد التكثيف. كان هناك أيضًا ريثم "SATURNUS" الذى استمر مؤخرًا فى أشعار روما، وهو ريثم ثرىٌ أَغْنى من حوار الكوميديات الدرامية.

كما أن احتفالات الأعياد الزراعية قد أفرزت LIBERALIA ، التى جاءت فى أغنيات، ونكات ومُلحات، وعادات إيمائية ظهرت كلها أثناء المسيرات والمواكب. وحسب شهادة ڤرجليوس جيورجيكون VERGILIUS GEORGICON فقد لبس السائرون فى الموكب الاحتفالى الأقنعة : أقنعة مُصنَّعةٌ من لحاء الأشجار BARK على شكل مُفزع. كانت هناك "مسيرة" احتفالية أخرى تشير إلى إشراق وعظمة روما القديمة، تعود بروعتها الفخمة إلى الشخصيات الكوميدية وإلى حكاية المرأة المخمورة المعروفة باسم MANDUCUS - ماندوكوس. بعد ذلك توسّعت هذه الاحتفالات لتشمل العربات والخيول على شكل مسابقات، ومرة أخرى تعود شخصيات بملابس الخراف والنعاج وذكر الماعز. كل

هذه المظاهر والظواهر - كرموز تاريخية - قد سمحت بها السلطات فى مواكب الاحتفالات، والتى كانت المُقدمة الطبيعية لتكوين وانبثاق مسرحيات (اللُّود LUD - GOOSE - مسرحيات السُّذج والمغلفين - المترجم) مستقبلاً. نذكر منها LUDI SCAENIC ٣٦٤ قبل الميلاد، ومؤخرًا FLORALIA عام ٢٣٨ قبل الميلاد وفى اختلاف ملحوظ نتج عن تغلغل التأثيرات الخارجية.

لابد لنا من الانتباه إلى التأثير الأُوترسكى، إذ من المعروف أن الرموز فى آسيا الصغرى وكذا فى العصر الإغريقى القديم قد تضمنت الثقافة الأوترسكية، حيث لعبت هذه الثقافة دورًا مُهيمنًا فى القرن الرابع قبل الميلاد على الرومانيين (مواطنى روما) - مع أنه يمكن الإحساس رويدًا رويدًا بالاستعمار الإغريقى لإيطاليا وبآثاره المباشرة. نعثر على مُقدمات تياترالية عند الأتروسك : "القُوى الروحية" كما تصوّروها فى الإنسان والحيوان. لكن هذه القُوى لا تظهر إلا فى جسد الإنسان فقط (قُوة الموت ذات البراعة العظيمة، والمتجسدة فى رؤوس الطيور وأجنحتها). "فالملك" بيكوس PICUS يتغير إلى نقّار الخشب WOODPECKER ، بمعنى أن يُطابق ويُماثل شخصية حيوانية فى احترام وإجلال روحى.

واحتفالات الموتى لم تكتف مجمل القناع، لكن إخراج هذه الاحتفالات قد أفرز مسرحيات الأموات أيضًا. بل واكتُشفت لوحات جصّية جدارية FRESCO على القبور، مثلاً -قبر TOMBA DELLE ،DEL PULCINELLA

TOMBA DEGLI AUGURI ،OLIMPIADÉ ... إلخ)، تســـجل أيضًـــا المناقـشـات الكثـيـرة التى دارت حـول الملابس المُلونة المُنقّطة التى يلفّـون فـيـهـا المتوفى، وحول القناع، والقلنسوة المُدببة عالية المقام CAP والتى كانوا يُطلقون عليها PHERUS . لا يجب علينا التفكير فى مسرحية على هذا النمط. يُركز الباحثون على أن التعبيرات البصرية VISUAL لا تحسم هذه الأمور إذا ما كان هناك ارتداء لقناع طقسى أو شعائرى، أو قناع للتظاهر بالدين أو الفضيلة أو حتى التظاهر كذبًا ونفاقًا، أو مسرحيات تستعمل الأقنعة أو أعياد واحتفالات أعياد منحوتة على الجدارات الجَصّية. يتعرض الباحث سيلاجى يانوش چيرج SZILÁGI JÁNOS GYÖRGY فى دراسته إلى الآتى : .... "إذا كانت كل هذه بهلوانيات وحيل بارعة ACROBATICS فإننا نفهم تفسير الممثلين لها .... حتى نصل إلى الاستنتاج الأخير CONCLUSION. فلم تُستعمل قديمًا ملابس خاصة بالعبادة إلا فى النادر فى القرن الخامس قبل الميلاد، وفى أوائله تحديدًا، وبخاصةً عند النوعيات المختلفة من أصحاب اللهو والتسلية، وقد يكون من الجائز أن ارتدى الممثلون هذه الملابس على سبيل الذكرى، ومن باب تَذكّر خصائص وعلامات النشاط الدينى. وهذا استنتاج هام : يُوجّهنا ويقودنا إلى إمكانية التفسيرات الأخرى، وهى أن شخصيات الـ PHERUS ومعها الممثلين كانوا يعرضون عروضًا مختلفة أصلها دينى مُرتبطة بالملابس للتعبير عنها – رغم الاعتراف بأن تغييرا قد طرأ على شكل وطبيعة ما تُشير إليه هذه الملابس من رموز خاصة ...." [٢٣].

كما اشتملت هذه العروض على رقص إيمائى حامل لسِمَات الباروديا، مثلاً باروديا رقصة السلاح التى قُدمت بكورس يرتدى ملابس الساتير. كانت (لوسش LUSUS) أو (لوُدش LUDUS) GOOSE طُروادة من عـادات الأتروسك [٢٤].
يضخ كل هذه المعلومات فرچيليوس VERGILIUS فى مؤلفَّه المُعنون AENEIS واصفًا العروض بـ (خُدعة الحرب الزائفة – SHAM FIGHT).

.... يُقيمون حلّقة فى مواجهة الحلّقات الأخرى

تتضارب الأسلحة ضد بعضها البعض،

فى صورة نتيجة زائفة

(ترجمة لاكاتوش إشتڤان LAKATOS ISTVÁN).

أخيرًا، فيجيب علينا تصنيف ظواهر وإرهاصات ما قبل التياترالية فى مدينة FESCENNIA الأترورية – الأتروسكية ETRURIA * بمناسبة حصاد العنب – كما هو مُتّبع ومعروف – يُلطخ الفلاحون وجوههم بالتُفل وحثالة البقية الباقية مرحين ساخرين فى هذا العيد، مُرتدين لحاء الأشجار. لم يصل الصوت إلى حدّة الذهن SUBTLETY التى كتب عنها مؤخرًا هوراتيوس EPISTOLAE II) (1.139-155 مُـشـيـرًا إلى أن الردود لكل جـانب إلى الجـانب الآخـر) "VERSIBUS ALTERNIS" حـوت لعنات ريفـيـة سـاذجـة. ولفظة

---

* اتروريا هى بلاد قديمة فى غرب إيطاليا ETRUSCAN (المترجم).

"FESCENNINI" معناها يدور حول الشعبية. وخارج المُدن فإن لفظة "FASCINUM" تعنى السِحر المفسد PREVERTED ("الفاتن الآسِرّ") . وفعْل "FARI" يعنى فى اللغة تامٍ ولاحق كنتيجة منطقية - اللازمة المنطقية POSTERIORITY . وهو فى السياق يضيف معنىً آخر، هو تفادى ضربات الفالوس PHALLUS - PHALLOSZ رمز قضيب الرجل [٢٥]. أما دورات التقدم وأطواره فقد أخْفت فى جُعبتها الديالوجات الحادة، والسباقات الدرامية التى حافظت على عنصر الصراع.

لابد لنا من التعرّض لهذه الطبقة STRATUM الخاصة حتى وإن لم يكن مصطلح الخصوصية_الإدارية المصلحية DEPARTMENTAL قد عُرف بعد. ليفيوس تيتوس (TITUS LIVIUS(V. 15) يتحدث عن ملك الأتروسك وصنائعه فى الفن، وكذا عن المشتركين فى عروض الأعياد المسرحية حوالى عام ٤٠٠ قبل الميلاد. من المُهم ذِكْر طبقة العبيد، وأنهم نَجَوْا من المشاهد التى كانت تُركز على عذاباتهم ("MAGNA PARS EORUM SERVI ERANT") لأن هذا الموقف الاجتماعى فى الأزمان القادمة دمغ بطابعه تاريخ المسرح الرومانى فيما بعد. وقد بيّنت تخصصات المهنة تعبيراتها الوظيفية : فإلى جانب THANASA القديمة عَمِلت أنواع اللودو والهستريو HISTRIO ،LUDIO [٢٦]. لم يكن ظهور هذه الأنواع على المسرح صُدفة. ففى عام ٣٦٤ قبل الميلاد أصاب روما وباءٌ مُدمّر. فدعت هيئة LUDI SCAENICI فرقة رقص من أتروسك التى قدمت عروضها "بأسلوب توسكانا TOSCANA على نغمات موسيقى آلة الفُلوت (بدون أصوات غنائية)، وبلا أحداث بالطبع [٢٧].

بتجدد دعوات الأتروسك وفرقها الفنية إلى روما أيقظ ذلك الإحساس لتنظيم استمرارية المسرح وعروضه فى روما، إلى جانب توطيد العلاقة مع الأتروسك - الأتروريين، والتى استمرت مستقبلاً إلى ما يزيد على (١٢٠) مائة وعشرين عامًا. وحسب شهادة ليڤيوس تيتوس فإن شباب المواطنين من روما قد قلّدوا رقص الأتروسك، بل وزادوا عليه أشعارًا مرتجلة من أشعار العادات والتقاليد الغابرة القديمة فى شكل مناظرات ومباريات شعرية بين واحد وآخر، وحظى إلقاء الأشعار بحركات وتحركات أثناء الحوار الديالوجى. على أثر نجاح التجربة عمّت روما عروض "مهنية تخصصية التى يطلق عليها فى الأتروسك مصطلح HISTRIO . ولم يبق الحال على ما هو، فقد تطور الأمر فى العروض إلى نوع جديد آخر هو الساطور، SATURA الذى أخذ طريقه إلى العروض : خليط من الأشعار ذات الأوزان والتفعيلات المختلفة بمصاحبة موسيقى الفلوت، وتمثيل لبعض المشاهد، واستعمال لمسرحيات الساتير الإغريقية وملء بطن الممثل وأردافه بحشوه بالخِرَق ليبدو بدينا. وتعنى لفظة الساتورا حياة الفلاح ذات الطعم اللاذع القاسى "LANX SATURA" ومن الواضح أن المصطلح يعود فى أصله إلى الساتيريات [٢٨] .

تطابق وتزامن مع الدراما الإغريقية

فى بدايات القرن الثالث قبل الميلاد تنتزع روما جميع مظاهر الاستعمار الإغريقى الإيطالى تحت يدها. تتوسع إلى حد كبير معلوماتها الثقافية - التياترالية، وبفضل تأثيرات خارجية. فى ذلك الوقت (حوالى عام ٢٧٠ قبل الميلاد) فى تارينتوم TARENTUM وُلد ولدٌ يُدعى أندرونيكوس ANDRONICUS الذى حارب بعد ذلك فى شبابه كواحد من العبيد فى مدينة روما حيث كان يدور القتال على أشدّه. وهناك التحق بأسرة ليفيوس LIVIUS. يقترن اسمه باسم الأسرة - فكما يشير لودى رومانى LUDI ROMANI عام ٢٤٠ قبل الميلاد - مُقدّمُ الكوميديا الإغريقية الأصلية وباعثُ تراجيديات روما.

خَطَا تيتوس ليفيوس خطوات تقدمية حين عرض واجبات ليفيوس أندرونيكوس LIVIUS ANDRONIKUS فى مسرحية ذات امتزاج خاص MIXTURE "كعمل حَدَثى مسرحى". وحسب العادة آنذاك ففى البداية كان هو نفسه مقدم العرض لكن صوته لم يساعده على الاستمرار (خاصة والعرض يتكرر) لذلك فقد حصل على استثناء يصرح له بالاستعانة بمغنى يقوم بغناء كلمات الحوار إلى جانب مُوسيقىّ الفلوت. وليبقى هو يلعب الأحداث بالحركات فقط. يعترف تيتوس أن هذه الحادثة المسرحية قد أوصلت مؤخرًا إلى نوع جديد من أنواع المسرحية هو مسرحيات البانتومايم [٢٩]. وبما أن المسرحية الغنائية ذات الأحداث الجديدة لم تُرض أذواق "شباب" النظارة المشاهدين (لأن مُقدميها

كانوا من الأجانب، ولأن ممثليها كانوا من العبيد) فقد بحثوا عن نوع آخر من المسرحيات والعروض. ووجدوا هذا النوع فى (كامبانيا) CAMPANIA إحدى دول الجوار القريبة منهم، رغم اختلاف لغة الأوسك OSZK . هذا النوع هو – كما أطلق عليه آنذاك – أتيلاّنا ATELLANA.

هذا الاسم تتبادله عدة معانٍ مختلفة لا يمكن فصلها عن بعضها البعض إلا من خلال الفحص بالعين العلمية. لذلك، فعلينا – وفى عُجالة واختصار – أن نُبين الفروقات والمعانى المختلفة والمضامين المتضاربة.

– فى لغة الأوسك، تُطلق أتيلانا على العاملين فى تصنيع الأقنعة على اختلاف أنواعها بما يعنى الشعبية.

– كما تُطلق على نماذج شباب روما من طبقة الإليت ELITE مُجيدى اللغة اللاتينية. وهى النماذج التى تتدثر بالقناع وتُقدم وتشترك فى بعض العروض المرتجلة التهكمية.

– فى بدايات القرن الأول قبل الميلاد اكتُشف شكل يُثبتُ الكتابة ويُحكمها. مِثال (أعمال POMPONIUS بومبونيوس، نوفيوس NOVIUS).

– كما أُطلقت كلمة أتيلاّنا على الممثلين المحترفين فى العصر القيصرى فى روما. لكن التعبير نفسه انطلق مُتوسعًا فاستُعمل فى مسرحيات الميموس على ممثليها.

بالنسبة للنقطتين الأولى والثانية – لغة الأوسك واللغة اللاتينية – إضافة إلى عروض الارتجال غير المكتوبة نصًا، فلا وجود لكلام أو حوار. إن أهم عناصر المسرحية الأصلية يبدو أنها لا تزال تحتفظ بفن التمثيل الإغريقى – الإيطالى وبأشكاله وقواعده القديمة فى المحافظة على شخصيات تحمل الأقنعة : بُوكّو BUCCO صاحب اللسان الطويل والفم الواسع، الغبى، البخيل بابوس PAPPUS، ماكُّوس MACCUS صاحب الضربات المُدوّية ، دوسِّينّس DOSSENNUS الخادع صاحب المكائد والأحدب ذو العلاقات السرية الغرامية، سيسيُّروس مُقتبس صوت صياح الدِّيكة، وقرينه فى صوت الدِّيكة من أوسك كاسنار CASNAR. مثّل الجميع عروضهم فى حماية القناع. اشتد ولع شباب الطبقة الراقية فى روما بهذه العروض، جذبتهم وسحرتّهم . ورغم الشكل الخارجى للتهكم والسخرية فإن العروض قد تَوَالتّ فى استمرارية للتقاليد القديمة الموروثة التى مَنَعَها فيرسوس فاسكنّينوس VERSUS FESCENNINUS . اشترك "الشباب" فى هذه العروض تمثيلاً رغم أنهم لم يفقدوا حقوقهم القبلية "لم يتعاملوا مع الطلاق" INFÁMISSA ، كما لم يستطع أحد إرغامهم على خَلّع القناع. بعدها اشترك الجنود فى العروض أيضًا – وهو الأمر الذى كان محظورًا على اشتراك العبيد فى التمثيل [٣٠] .

حتى عام ٢٤٠ قبل الميلاد بدا الأمر وكأنه عبث ومُزاح. بعد فترة ازدادت فُرص العروض المسرحية . فَجَرى تصنيف أتى بنوعيات للّودى CLASSIFICATION. فى السنوات الأخيرة للجمهورية مُثلت خمسون مسرحية منها فى العام الواحد.

فى البداية كانت تُقام خشبات المسارح وفق المناسبات . فى عام ١٧٤ قبل الميلاد، ثم بعدها عام ١٥٥ (قبل الميلاد أيضًا) بُنيت مسارح ثابتة من الحجر، ثم هدمها السناتور SENATUS بعد استعمالها فى العروض ، فقد كان يرى أنه من غير اللائق أن يذهب السُكان إلى العروض المسرحية لأنها تجذبهم، ثم لأنها من ناحية أخرى تُبعدهم عن أعمالهم. لعل السكان كانوا فى حاجة للذهاب إلى المسرح وعروضه - وهى احتفالات حكومية على أية حال - فضلاً عن أنهم لا يدفعون شيئًا مقابل هذه الفُرجة. وعلى ذلك فلم يكن هناك "توتّر اقتصادى" لدى الجماهير . كان واضحًا أن الجماهير ترغب فى المزيد. فلقد جرى أكثر من مرة تنظيم لصالة الجماهير حسب الطبقة والصفة الاجتماعية للمشاهدين، وفى تحديد للمستعملين وشاغرى كراسى الجلوس وأماكن الوقوف. الخطوة التالية الثانية كشفت عن خصائص ومضامين النصوص المسرحية. فالجمهور المتغاير الخواص الثقافية لم ينتظر أدبيات عالية ذات قيمة. ومرةً حينما ظهرت أرستقراطية السناتور بين فرسان روما، وأثرياء المواطنين، وجماعات بليبيوس، كانت لحظة تفكير هامة فى التضاد الملتهب بين طبقات الشعب، وكيف كان مجتمع روما يتصارع داخل وبين طبقاته، قريبًا من النقد والاعتراض، ثم ما هى حدود هذا الصراع؟

نجح ليفيوس أندرونيكوس فى محاولته التجريبية : قبلت جماهير روما شكل الترفيه الإغريقى الأصّل. لكن هذا الشكل نفسه لم يكن يوحى بالكثير من "الكوميديا" أو "التراجيديا" . من وجهة نظرهم أنهم حتى ذلك الوقت لم يُشاهدوا

إلا خرافات على ألسنة الحيوانات FABLES ("حكايات" ، "مسرحيات") جرت أمامهم على خشبة المسرح : تاريخ قصص أبطال الإغريق [٣١] . كما أن عند الإغريق أنفسهم لم يكتب أحد من دراميبهم العظام التراجيديا وبنفس المستوى كتب الكوميديا. لم يكن فى جعبة جمهور روما المسرحى إلا سنوس نيڤيوس CNAEUS NAEVIUS (حوالى ٢٦٥ - ٢٠١ قبل الميلاد) الذى كتب (٧) سبع تراجيديات وأعدّ (٣٠) ثلاثين كوميديا جديدة إغريقية كجسر مُمتد يصل به طريق المسرح. وبسرعة يمكننا اكتشاف أنه لم يمس أو يعالج - فيما أعدّه أو كتبه - المترجم)، موضوعات من روما. ما السبب؟ فحينما كتب فى إحدى كوميدياته مُهاجمًا بشدة عائلة القُنصل ماتيللوس METELLUS قذفوا به فى السجن (وهو ما أبعد كُتَّاب روما من الدراميين عن صوت الكوميديا التى تقترب من موضوعات السياسة) . بعد ذلك لجأ نيڤيوس إلى الموضوعات التاريخية مؤلفًا لمسرحية FABULA PRAETEXTA (TA) (خُرافة بريتكْستا) ، كما كتب مسرحية كلاسْتيديوم CLASTIDIUM مليئة بذكريات الماضى القريب (٢٢٢ قبل الميلاد) .. الماضى يعكس شخصية رومولوس ROMULUS . انتبه الباحثون إلى أن مسرحيتى FABULA PRAETEXTA ، القديمة LUDI FUNEBRA على علاقة بعرض PAULUS من تأليف باكوڤيوس PACUVIUS إذ كانت الـ IMAGINES MAIORUM (ترتيلة - المترجم) هى إحدى الأجزاء الهامة فى العرض. وهذا هو الوجه الثانى . سمحت العادات فى روما بعد ذلك بتطوير إبراز الأسلاف فى صورة وهيئة ممثل الدور وبالقناع، لكن وفق ترتيب وتجهيز مُسبّق وداخل صورة حدثية عملية ACTABLE [٣٢] .

كان تيتوس ماكيوس بلاوتوس TITUS MACCIUS PLAUTUS المولود فى أَمُبريا UMBRIA (٢٥٠ - ١٨٤ قبل الميلاد) أول "رجل مسرح" قدّم نموذجًا جديدًا للمسرحية وتعهّده حتى الازدهار، قام بإعداد المسرحية الإغريقية مستلهمًا منها : الموضوعات، التركيبة الدرامية، نماذج الشخصيات، ميدان الأحداث، أزياء الشخصيات وملابسها . اقتبس الأخيرة (أزياء الشخصيات والملابس - المترجم) من المسرحيات التى مُثّلت فى روما. وبذلك أضحت أعماله FABULA PALLIATA (خرافات مَزَّاجَةٌ مُلونة - المترجم) BALETTE . فى نقل بلاوتوس للشكل الإغريقى لاحظ جمودًا يُشبه جمود القناع مع أن خلف هذا الجمود صوت جديد يعلو. لكنه اكتشف وبسرعة أن الترجمة غير "أمينة" فَرِقَّة الكوميديا الجديدة ونعومتها تصل صاخبة مُدوية كثيرة الضجيج تحمل صوت بليبيوس ، تتغير القياسات الشعرية والأوزان كثيرًا وبالتبادل بين الشخصيات بما يدفع بالتأثير فى حالة الترجمة نثرًا، تقسيم البيت الشعرى مناصفة بين المُلقيَيْن، الديالوجات تمتاز بالحركة والتأثر الفورى اللّحظى . والعمل - وبالطبع العرض المسرحى - يؤكد كما يضمن وحدة الحرارة القلبية والوُد CORDIAL ذات الريثم النابض فى استمرارية كنبضات القلب أثناء عرض الرقصات . إضافة إلى ما أبدعه بلاوتوس CANTICLE - CANTICUM (غناء فردى تصاحبه موسيقى آلة الفلوت ، ثنائى ، ثلاثى) ، والمرتبط والمبنى على الأحداث فى رباط وثيق يُسِرُّ ويهمس بروح روما الوطن، مبتكرًا من غُربة المسرحية الأصل خطوطًا تُصبح هى الأصل.

تبع تصميم المسرحية تصميم الكوميديا الجديدة : المسرحية مُقسمة إلى فصول. التشريح والتحليل لذلك الزمن - أدبيًا ودراماتورجيا ليس من مُهمتنا هنا. طريقة العرض تتعلق بما يتبع من نتائج ومُحصّلات. ما يخص الجماهير يُشير إليه ماركوريوس MARCURIUS حين يتحدث عن برولوج أمفترو AMPHITRUO : جو هادىء SILENT ، انتباه لصفوف الكراسى، اعتراض على التصفيق وتحيات المجاملة (وهو ما أخذته المسارح الأوروبية منهجًا تُنفذه حتى اليوم إلا فى نهاية الفصول وما شهدتُه شخصيًا فى أكثر من عشرين بلدًا أوروبيًا - المترجم) فالجماهير النظارة AUDIENCE -AEDILISEK تنتظر حياة حقيقية . يطلب منظمو العرض KARTHAGÓI فى كلمة أولى - قبل بداية العرض طبعًا - المترجم) الهدوء من الجميع خاصة من الذين جاءوا إلى المسرح ممتلىء البطون وأيضًا ممن أتَوْا جَوْعى. مُنبّهين الخدم بألا يجلسوا فى المقاعد الخالية، صاحبين المُرضعات والمربيات مع صغارهن إلى خارج المسرح. طالبين من النساء حاضرات العرض الكف عن الثرثرة. هكذا يستمتع المنتظرون شوقًا إلى العرض حياة حقيقية.

جرت العروض فى الصباح أمام مرتفع. فى زمن بلاوتوس لم يكن هناك ستار للمقدمة. أبرزت الخلفية BACK GROUND حائطًا ظهر منه على الدوام مدخلان لبيتين وصالاتيهما. ملأوا الاستراحات القصيرة بين الفصول (استراحات EMBOLIUM) بإنترلود غنائى، فإذا ما أمعننا النظر فى العرض بُرمّته نجده مُحدد الثوانى زمنيًا SECOND فإننا نفهم اختفاء المبالغات

EXAGGERATION . فقد اعتبر الباحثون أن مسرحيات بلاوتوس وخُرافاته المزّاجة الملونة FABULA PALLIATA "أعمالاً موسيقية" ، بل صنّفوها على أنها "أوبريتات".

بتحليل ماروثى يانوش لدراماتورجيا غنائيات بلاوتوس يقرر أن ..... "تروكايسوس سبتيناريوس TROCHAICUS SEPTENARIUS وكذا يامبيكوس أوكتوناريوس JAMBICUS OCTONARIUS شَهدًا بأن أعمال بلاوتوس تغوص فى الشعبية، وتضبط فى إحكام الثوانى الزمنية فى كوميدياته. وأمام تقدّم (الدوبيت* - الڤورڤيل) VAUDEVILLE - COUPLET فقد عبّر عن طبقات المدينة والمستوى الأُسرى لروما، الأمر نفسه الذى رفع من روما كمدينة كبيرة تتطور، وفى هذا العصر تحديدًا . بدأت القصة من مِغْول RAPIER سيف مستقيم مُستدقُ الرأس ذو حدّين أنتج بعده الكوميديات الشعبية، قدمٌ منها فى الساتورا SATURA تقف عليها، بينما القدم الثانية تُمثل النموذج المأخوذ عن الكوميديا الإغريقية. والاثنان (الساتورا والكوميديا الإغريقية - المترجم) متوافقتان مع واقعية العصر وحقيقته الفعلية ACTUALITY . لذلك تحاولان

---

* COUPLET الدوبيت مقطع شعرى مؤلف من بيتين . لكن المعنى هنا يرتبط بلفظة COUPLE بفعل الاشتقاق. وهو ما يعنى فى السياق هنا (الازدواج) قوتان متساويتان متوازيتان تعملان فى اتجاهين متضادين، لكن بالفكر المقارن، على غرار (الدوبيت - الڤودڤيل - المترجم) .

جرّ المسرح والدراما إلى عملية غسيل مخ BRAINWASH . ويتشابه الموقف مع موقف بليبيوس وسلاحه الساخر ضد سلطة البطرياركية [٣٣].

الخصائص عند بليبيوس ليست خارجية فقط - فالسخرية الحادة أنبتت ورسمت شخصيات قدّمت العروض يملؤها الفُحش وتعُج بالدعارة والقذارة OBSCENITY . من المهم النظر إلى الفروق التى قَدّمت - وبزيادة - الممارسة الهيللينستية . وبلاوتوس نفسه يشير إلى هذه الفروق . مثلاً :

من الأفضل الإنصات إلى كوميدياتنا

لا تعرضُ ضَرَبًا أو جلْداً، ولا هزيمة مُنكرة

وليست ككوميديات الآخرين

لا تحوى مسخرة . لا يُمكن وصف أبياتها

فهى فوق الوصف.

لا تتكلم عن خَوَنةٍ وغدّارين

ليست فيها شهوات المومسات BAWD

لكن بها الجندى المُتفاخر

(مسرحية الأسرى من سطر ٥٤ إلى سطر ٥٨ ، ترجمة جابور دفاتشرى). كما يشرح - فى مسرحية أمفترو - الخلط السيئ غير المعهود فيقول :

إذا أحببتّم سأُحّول التراجيديا إلى كوميديا

دون أن أُغيرّ سطرًا واحدًا

....

أخْلِطُهما مع بَعْضِهما البعض

لَعلّهما يأتيان بالتراجيكوميديا

ليدخل إلى المسرح ملكٌ وإله . لا بأس.

لكن ماذا يحدث ؟ وهناك دور للخادم

سيحدث الذى قُلتُه . انُظروا تراجيكوميديا

(من ٥٤ - ٦٣ ، ترجمة جابور دڤاتشرى).

من الأجدر الانتباه إلى نظم الدراماتورجيا وقانونها المُتعلّقينْ بالطبقة فى المجتمع (الطبقة الاجتماعية - المترجم). كانت هناك مقدمات لهذا الخلط أو المزّج. دينولوكوس Deinolokhosz له مسرحية بعنوان (كومودوتراجوديا) KÓMÓDOTRAGÓDIA ونفس العنوان استعمله شعراء آخرون فى مسرحياتهم.

كان بلاوتوس أول من نطق بالمصطلح فى روما (المقصود بالمصطلح هنا "كومودوتراجوريا" - المترجم)

أصل مسرحية (الفضّيات الثلاث) يعود إلى فيلمون فى إحدى دراماته. لكن انهيار الأخلاق العامة فى المسرحية هى الإشارة الواضحة والمقصودة على الموقف السياسى المعاصر (آنذاك – المترجم) لمدينة روما. وبعبارات بلاوتوس نفسه :

يبحثون كثيرًا عن النعمة الإلهية والرحمة

لكنهم لا يفعلون أى شىء يُسعد غالبية الناس

الحرب الدائرة تُحيل السلطة إلى قَيْد

الكراهية التى تقف أمام كل إنسان

لتُزيح إلى الوراء مصالح الجميع – والفرد أيضًا

وفى نفس المسرحية شخصية واحد من العبيد (استاسيموس) STASIMUS. هكذا يصور مجتمع عصره :

هُمْ يلهثون خلف رغباتهم . دون أن يعرفوا المحظور :

إشتر عَبْدًا ، والقانون يُبارك حقَّه

يتلقى تَوْبيخًا رسميًا . لكنه القانون

لا قانون مُقدس لهم. فالقانون يخدم العادات

(من سطر ١٣٠٢ إلى سطر ١٠٣٧، ترجمة جابور دفاتشرى)

والشكوى لا يليق وضعها فى المسرحية الكوميدية. ومع ذلك تشكو شخصية ليبانوس LIBANUS إحدى شخصيات (سوق الحمير) مُتحدثة عن مصير العبودية فتقول :

... الضربُ على الجلد، علامات مشتعلة، مُحترقة.

الصّلب والقيود. حديد، وسلاسل، ومُشَهِّرة * تعذيب

كُرباج، وحبال، وسياط وحَبَارٌ ** . كل شئ

هؤلاء هم مُعلمونا، ظُهورنا تعرفهم تمامًا

إن جِراح وعَظْم أكّتافنا من ضرباتهم الدائمة

(من سطر ٥٤٩ إلى سطر ٥٥٢، ترجمة جابور دفاتشرى)

من هذه النماذج المسرحية ومن أمثلة أخرى يمكن اكتشاف أعمال بلاوتس التى اتخذت من خصائص أعمال بليبيوس مفتاحًا لها. استمرت الصُّور الملونة PALLIATA فى الوقت الذى ضعُفت فيه عناصر النقد والفعلية الحقيقية الواقعية ACTUALITY . ورويدًا رويدًا بدأت رغبة التسلية والترويح لدى

---

* PILLORY المُشهّرة : آلة خشبية للتعذيب تُدخل فيها يد المجرم ورأسه ابتغاء التشهير به – المترجم.

** الحبار WALE أثر الضرب بالسياط.

الجماهير المتعطشة - آنذاك - لصيغة (العَرْضْ) الصافى من شوائب الاتجاهات. وهو ما لجأ إليه ترنتيوس TERENTIUS الزميل القادم عقب بلاوتوس. فى كلمته الثانية فى مسرحية (الحماة) يقول فى البداية :

هذه هى المرة الأولى التى نُظهر فيها على المسرح

أشخاصًا يتعرضون للسخرية BUTT

يتسلقون الحبال، وماذا أيضًا ؟

أشخاصًا طاقتهم مُفرطة : OVERPOWER

كان هنا شعبٌ سيد ، يُحدث الضجَّة DIN

صياح، وقهقهات، وضحكات صارخة.

علىّ الآن الخروج قبل أن يأتى الوقت

(من سطر ٤٤ إلى سطر ٤٩، ترجمة كيش شاندور KIS SANDOR). الذى يكتب الحوار السابق ذكره يدل على أن صاحبه قد عاش فى طبقة وسطى MEDIA من مجتمع وفرّ له الإبداع يختلف عن المجتمع الذى عاش وأنتج فيه بلاوتوس.

أَفَرْ ترنتيوس TERENTIUS AFER (١٩٥ - ١٥٩ قبل الميلاد) ينتمى إلى أصل أفريقى، كان من بين طبقة العبيد. عبدٌ مدين بالشكر لِحظِّه وموهبته إذ أن

لهُما الفضل فى دخوله إلى ساحة الأدب (آداب روما الإيطالية) حتى وصل إلى بؤرة الرؤية الواضحة FOCUS لعصره، والمعروفة آنذاك بمصطلح SCIPIO CIRCLE. استقبلته البؤرة ووفرّت له كل أجواء وظروف الإبداع. فى غضون ست سنوات كتب (٦) ست مسرحيات كوميدية خرج فيها عن منهج وأسلوب كوميديات سابقه بلاوتوس، بل وعن نماذجه المسرحية أيضًا. مقدمات مسرحياته - علامة ودليل بُرهان EVIDENCE على المعرفة. برولوجاته تملأ مساحة وظيفية "سياسية الأدب"، ترجماتُه عقيدة لقانون الإيمان المسيحى ضد أعدائه ومهاجميه من الأجيال السابقة عليه. أعماله قد تكون على خطٍ واحد مثل سابقه بلاوتوس، خاصة وأن العناصر الموسيقية عنده تبدو تعليمية مضمونة إذ يتضح فيها : لا مكان للثوانى الزمنية، اختفاء تام للكورس الأثرى المتخلف RUDIMENTRY، إقّلال من المُزح والنكات ، لا تظهر رقصات إلا فى القليل النادر. لكن الدراماتورجيا الخاصة به كانت أكثر تعقيدًا منها عند سابقيه، إذ جاءت "حاملة للانعطافات والتطورات غير المتوقعة TWIST"، ولَبية الشكل "لتدخل إلى صُلب الأحداث المسرحية"، وما هو مُقدمةٌ لتكوّن "كوميديا المكائد" عند ترنتيوس. ثم يُضفى تمييزًا ذا صفة فردية على الشخصيات INDIVIDUALIZATION متميزًا على ميناندروس وجهوده فى مجال (الشخصية). مُبتدعًا (ترنتيوس هو المقصود هنا) فكرة التشخّص، وهى عملية يُطور بها الفرد شخصيته الخاصة وِفق حاجاته وظروفه. وقد وجد الفرصة سانحة، إذ كان مصطلح - SCIPIO CIRCLE يضم بين أغراضه وأهدافه "الإنسانية" HUMANITY بكل فِكَرها

ومثالياتها ، ليس فقط لتوصيل هذه المثاليات إلى المتفرجين بواسطة الممثلين، لكن باشراك مباشر للانعكاس REFLEXION .. كصورة منعكسة فى مرآة . لعل أجمل وأشهر ما كتب تحقيقًا لما سبق ذكره :

"HOMO SUM : HUMANI NIHIL A ME ALIENUM PUTO" "إنسان أنا، وأى شىء إنسانى ليس غريبًا علىّ". ويرى (ترنتشينى فالدابفل حسب اعتقاده وتحليلاته) أن مسرحيته (الأشقاء) ترسم صورة شخصيتين مختلفين فى النظرة الإنسانية للعالم الذى يعيشان على ظهره. الأب يحمل فكر ومثاليات الإنسانية، وبجانبه CATO تحارب بالسيف البارد مُحافِظةً على القديم ومُقاومة للتغير [٣٥]. لم تتغير علاقات المشاهد SCENES كثيرًا عن ذى قبل. فتردُّد (منظمة التمثيل) ظل قائمًا ومؤثرًا فى خدمة الجماهير. أغلب الظن أن (بون كارثاجو) PUN KARTHÁGÓ الذى هزم الاستعمار الإغريقى قد دفع روما إلى الدفع بعجلة التطور الاجتماعى ونشر المعرفة على أوسع نطاق تغييرًا للفكر وفلسفته. وفى المسرح إعادة تقييم العصور بدءًا من الكوميديا الإغريقية مُرورًا بالتهكمية الدّورية وتاريخ ميناندروس وإلى "بلاوتوس وحتى ترنتيوس".

كان طبيعيًا أن تقّوى إشعاعات التطور الاجتماعى . وأن تستنطق وتستجوب INTERROGATE الطبقة الأرستقراطية صاحبة السلطات لإبراز علامات العقلانية الانتلكتوالية وبثها فى المجتمع (فى الماضى كانت الإغريقية هى صاحبة السيطرة) حتى تم تقعيد نظام يعترف بالقيم والصفات المثالية

IDEALIZATION وتبنّى الصـــورة الفكرية الجـــديدة . لكن اعـــتـــلال ذوق الجماهير من شعب روما والفوضى التى عمّت المجتمع فى أزمان سابقة، أدت إلى أن انقسم الشعب ما بين مؤمن بالدعوات وبين معارض لها. ولعل هذا هو أحد أسباب فشل النوع المسرحى المُسمى FABULA TOGATA إذ لم تستطع عروضه المحافظة على القيم المثالية طويلاً. مع أن كُتاب هذا النوع تجاوزوا كتابة (٧٠) سبعين مسرحية لم تبق منها إلا بقايا لا تفيد الباحثين.

ختام العصر الأدبى

بعد موت ترنتيوس بعقد من الزمن اتسعت حدود روما . وزادت المعارضات الداخلية مما اضطر الإمبراطورية إلى سن قوانين جديدة فى مجال الإصلاح الزراعى لتنظيم العلاقة بين المُلاك والفلاحين وتحديد مصطلحات (التملّك، الامتلاك، الاستيلاء، الحيازة، الاقتناء، المِلكْ) "عام ١٢٣ قبل الميلاد تم الاستيلاء على كل الأراضى الريفية فى الإمبراطورية، ثم توزعت الأرض من جديد. وهو ما سببّ - من جديد - خوفًا من إعادة تمرد العبيد. سَكَنَ روما "مركز العالم" آنذاك مائة ألف نسمة من مختلف المشارب مثلّوا تعداد السكان فيها. استعملت الطبقة الحاكمة الحرف الرونى RUNE (حرف من حروف أبجدية تيوتونية قديمة. والرونية هى علامة شبيهة بالحرف الرونى تنطوى على معنىً خَفِىٍ أو

سحرى - المترجم). بينما تكلموا باللغة الإغريقية. أما فيما يختص بالمسرحية فكما رأينا كانت لغة بلاوتوس الإغريقية تميل إلى لغة روما، بينما لغة ترنتيوس لغة روما تتعطف ناحية الإغريقية. كان التغيير الداخلى يسير على النهج التالى. توقّفت نماذج المسرحيات المُرَوْمَنَة ROMANIZE فى القرن الثانى قبل الميلاد مثل (FABULA PALLIATA , TOGATA , PRAETEXTA) لكن بقيت العروض القديمة دون إنتاج جديد لهذه الأنواع. أحيانًا وبين الفينة والفينة بين الطبقة المثقفة الإنتلكتوالية تُعرض تراجيديا واحدة أو اثنتين من النوع المتوقف. ومع ذلك فإن عرضًا أو عرضين لم يُثريا المسرح فى تلك الظروف. النتيجة الثانية - التى أشارإليها ترنتيوس - هى أن الأدب قد عانى تمامًا من الانفصال. "فالإغريقية" الآن ليس لها نصيب فى عالم الأدب، فضلاً عن فُقدانها لقوة الجذب. فى عام ١٦٧ قبل الميلاد عرض ل. أنيكيوس جالوس L.ANIKIUS GALLUS بفرقة ولغة إغريقيتين عرضًا مسرحيًا فى روما بمناسبة عيد النصر TRIUMFUSA لم يصادف العرض نجاحًا يُذكر. لكن عندما جاء مشهد إيمائى اشتركت فيه موسيقى الفلوت مع الكورس ضجت الجماهير بتصفيق حاد [٣٦].

وسط هذه الظروف وُلدت (أتيلّانا) ATELLANA مُطلة بنموذجها الثالث، مُحققة الرضا مُشتَرَكًا بين الرومانيين ورجال الآداب. ليس فيها أى نوع مُرتجل، بل نصوص مُحررة مكتوبة. ليست على منوال فلاحى أوسك OSZK ولا تُشبه العروض المرتجلة التى قدمها شباب الطبقة الراقية من روما، لكن مجموعة

ممثلين تدرّبوا على عمل مسرحى يُسمى (العرض المسرحى) . حملت أتيلانا بعد ذلك أنواعًا كثيرة من الأفكار المُوحية، والخَلْق، والإلهام ، النفْخ فى الحياة، النفخ فى الروح INSPIRATIONS حتى تحققت أهدافها وخُططها. ثم لجأوا بعد ذلك إلى تقديم شخصيات "الحياة العادية" : الصيادون ، الخبازون، الكَرمِيُّون VINEDRESSER (الذين يُشذبون الكَرْمة ويتعهدونها بالعناية - المترجم)، جالبُو الحظ، ثم ، أبطال أتيلانا. وَسْط هذه الخرافة الباروديائية PARODY يتولد الإحساس لا محالة بالمسرحية ("التراجيكوميدية"). وفى غَوْص فى عُمق التحليل نكتشف آثارًا من نوعى TOGATA MIMUS (التُوجاتا منسوبة إلى التوجا TOGA الثوب الرومانى الفضفاض لاتساع مدّها المسرحى - المترجم)، نكتشف هذه الآثار عند اثنين من أشهر كُتاب أتيلانا "الجديدة" هُما بومبونيوس بونونيسيس POMPONIUS BONONIESIS ، كانيوس نيفيوس CANAEUS NAEVIUS، وفَوْرًا من عناوين دراماتهما وما بقى من كِسرات أعمالهم. وأخيرًا تُخرج لنا إلهامات نيفيوس "التنافسية" مسرحية (مُناظرة الحياة والموت) التى يمكن أن تكون تشكيلة مُلوّنة مُتنوعة ومُتعددة الأشكال والخصائص والمظاهر VARIOUS على غرار ENNIUS - SATIRA (ساتيريات الملل والضّجر) [٣٧].

من المهم الإشارة إلى أن الوضع الاجتماعى للممثلين بقى على حاله : وبتصنيف دقيق للحالة الاجتماعية يتهاوى فى سلسلة مُدرّجة بسبب التضارب والتنافر واللاانسجام DISCORDED . كما تم استمرار تجنيد العبيد الذين كان يمكن إطلاق حريتهم تبعًا للظروف الآنية آنذاك. والظاهر أن كل هذه الترتيبات

قد حدثت عند بداية تكوين منظمة التمثيل فى روما. فمثلاً فى عام ١٧٩ قبل الميلاد جاءت (طُفيليات أبوللونيس الفلاحية MIMI PARASITI APOLLONIS) مُعلنة ومُعبّرة عن النظام البريتورى PRAETORIAN (النظام الامبراطورى الخاص بالحرس الامبراطورى الرومانى - المترجم) والذى يضمن فى معناه "INFAMY" العاروالشنار والخزى وسوء السُمعة وفُقدان المرء لكل اعتباراته وحقوقه المدنية . لقد ختموا الإنسان بهذا الطابع البشع، خاصة الإنسان الممثل الذى يصعد إلى خشبة المسرح، ومُلحقةٌ بذلك مِهنٌ مثل (الصيد، جَلْب النساء أو تيسير الحصول عليهن لأغراض الزنا، وصناعة القوّادة PROCUREMENT ، والتمثيل ..... إلخ)، وإذا ما اختار (حُرٌّ) أحد هذه المهن تعرّض لمحاسبة باسم الحق الاجتماعى SOCIAL LAW . أحد رؤساء الفرق المسرحية الذى كان يُطلق عليهم لفظة "قائد السرب أو القطيع" "NYÁJ" - "FLOCK" واسمه جريجيس دومينوس DOMINUS GREGIS اختار مُمثلاً أو ممثلينْ أحدهما المسرحى الكوميدى كوينتوس جالّوس روسكيوس QUINTUS GALLUS ROSCIUS (١٦٢- ١٢٥ قبل الميلاد) ليمثل أدوار الطُفيلى وجالب النساء إلى الزنا. وحصل من تمثيل الأدوار على مالٍ وهدايا لا تُعد ولا تُحصى استطاع بعدها أن يدفع جزية العبيد مُتحولاً إلى الحرية الشخصية ، وألاّ يقبل مزيدًا من المال والعروض. وهنا سقطت فكرة العار والشنار محور النظام البريتورى السابق إصداره. وعلى هذا المنوال سار الممثل التراجيدى كلوديوس إيسوبوس CLAUDIUS AESOPUS صديق سيسيرو CICERO ذو الثراء

الواسع [٣٨] . هذه المحاولات نعتبرها حالات استثنائية فى تاريخ المسرحية. لكنها قد أثبتت أن الأهمية لم تكن فى النص المكتوب قَدْر ما كانت تكمن فى طريقة العرض الذى يظهر أمام الجمهور. وهنا توقّف عصر الأدب الدرامى الرومانى.

آخر قرون الجمهورية - تغيُّر عصر درامات النماذج الشخصية TYPOLOGY.

بانتصارات كورثاجو KARTHAGO ، ثم بين الانتصارات والإبادة EXTERMINATION عام ١٤٦ قبل الميلاد كان ما قدّمه إعلانًا للنصر، لكن هذا الانتصار لم يُحرز أو يُخلّف هدوءًا أو سلاحًا روحيًا داخليًا عند الجماهير. فى صقلية يتجدد مرةً بعد مرة انتهاك حقوق العبيد. وبعد ذلك بين عامى ٧٤ - ٧١ قبل الميلاد تهُب ثورة العبيد بقيادة اسبارتاكوس SPARTACUS المُزلزلة. ولعل لها الفضل فى بداية سهام الحروب بين قيادة الجمهورية ورجالها وبين العبيد. يشير إنجلز ENGELS إلى هذه الحروب حين يقول : "انتهت هذه الحروب بدخول طبقة الشريف - النبيل الرومانى الأرستقراطى PATRICIAN واندماجها مع طبقة مُلاّك الأراضى وأثرياء المال التى أمسكت بالسلطة العسكرية، وأجهضت كل آمال صغار الفلاحين المُلاّك. وهكذا أنشأوا مساحات واسعة من الأراضى خدم فيها العبيد حَرَمَ إيطاليا من سُكانها (جُزئيًا أو كُليًا) DEPOPULATE . وهُم بذلك لم يفتحوا طريق القيصرية فقط، بل مهّدوا

للخلفاء من بعدهم البربرية الألمانية [٣٩] . لم تكن هذه صعوبات عابرة بقدر ما كانت أجزاءً من عملية تقدّم تاريخ العالم. ظهرت علامات الانهيار على الثقافة وعلى عَالَمِ المسرحية ، كما سجّل ذلك بلوتارخوس عن الدكتاتور شولاّ SULLA وواقعة ممثل، وممثلة من عشيقاته [٤٠] .

أقبلت الجماهير المجّانية (كان دخول المسرح بالمجّان – المترجم) على مشاهدة المسرح بتضخم يملؤه الغرور (حالة من البروز الاجتماعى – المترجم) . يكتب اسكوروس SCAURUS عام ٥٨ قبل الميلاد أن العجوز بلينيوس PLINIUS بنى مسرحًا فى تلك السنة : ثلاثة أدوار فى صالة المسرح حَمَلَتْها (٣٦٠) ثلاثمائة وستين من الأعمدة. الدور الأرضى بُنى من الرُخام المرَمّر MARBLE ، الدور الثانى من الزجاج – كان ذلك مظهرًا من مظاهر الفخامة LUXURY التى لم تَرِدْ أو تظهر فى السابق المسرحى أبدًا. أما الدور العُلوى فقد أُقيم من الخَشبْ المُذهّب . اتّسع هذا المسرح لـ (٨٠٠٠٠) لثمانين ألف متفرج" . وحينما أُفتتح أول مسرح بُنى من الحجارة فى روما عام ٥٥ قبل الميلاد اشترك سيسيرو بخطاب ذكر فيه جُرأة وضخامة العروض "..... سبّب المسرح سعادة حينما يرى الإنسان (٦٠٠) ستمائة متفرج عنيدين MULE يشاهدون عرض كليتمنسترا لأكيوس ACCIUS ، أو (٣٠٠٠) ثلاثة آلاف يستمتعون بدرامة ليفيوس أندرونيكوس (حصان طروادة)، أو مشاهدة الزحمة والارتباك الذى يصنعه المُترجلّون ومُمتطيو الجياد" [٤١] (طبعًا أمام باب المسرح – المترجم). إذن ، لقد تمّت المعاهدة

مع المسـرح. تغيّر وضْع الأوركسترا (القديم)، خشبـة المسرح تعلو بمقدار مِتْر ونصف المتر. سلالم تقود إليها . تغطّت الكواليس بقماش أسود اللون. الكواليس تتحرك إلى داخل خشبة المسرح وإلى خارجها . عام ٦٠ قبل الميلاد جرّبوا إقامة سقف للخيمة (AEULEUM) . تميزت طريقة العرض فى هذه المسارح واسعة الأرجاء بالإيماءات الواسعة العميقة، والإلقاء ذى الصوت القوى. وهكذا كان الأسلوب فى المسرحية.

لم يتْعب أو يضعُف عالم التياترالية حتى فى السنوات الأخيرة لجمهورية روما، ولم تضمحل البرامج الاجتماعية البُروفانية PROFANE (وثنية كانت أو دنيوية – المترجم) . وبقى المجتمع تِباعًا على حالة الطبقى" إشباع رغبة المُشاهدة المسرحية" . فإذا أراد قائد فرقة الممثلين ذو خلفية أنتلكتوَالية يبغى ويتوخى من عَرضه توسيع رُقعة الإلحاد الشكوكية، فإن عروضًا أخرى تفرضُ العادات الشعبية والأصالة كانت ضمن اهتمامات طبقات عريضة فى المجتمع تستحسن مثل هذه العروض وتستمر فى الإقبال عليها، كعروض لوبرتساليا LUPERCALIA والتى سبق الإشارة إليها أو عروض الساتورناليا SATURNALIA بمضامينها وخطوطها الثرية . ثم ، يجىء من جديد إحياء المسرحية الطقسية السرية MYSTERY القديمة ليطرح شهادة هامة. فقد كان المشتركون فى العبادات – وتلقائيًا وعَفْويًا – SPONTANEOUSLY يلحظون شعارات المعرفة فى عروض مسرحية والتى تؤجج انفعالاً واهتياجًا (قُدسيًا) DELIRIUM . يكتب لوكيانوس LUKIANOSZ عن الحوار الفردى الذى يدور

عن الرقصات "هنا توجد رقصات باخيكوس BAKKHIKUS والتى كانت قبل ذلك فى إيونيا IONIA وفى بونتوس PONTOS .... حينما كانت تجذب انتباه السكان المُشاهدين، فإذا ما قُدمت العروض على المسرح أمضى المتفرجون أيامًا فى حضور التمثيل جالسين على مقاعدهم، مُحملقين فى جبروت العرض الهائل الضخم TITAN الذى جمع بين عناصر الساتيرية والمسرحية الرعوية" [٤٢] .

خطت التياترالية طريقًا فى اتجاه الديونيسية عَبْر فِرق الطوائف والنِّحَلْ SECTS شخصيات إيُوبّاخوس IOBAKKHOSZ ، بلاَيمُون PALAIMON ، كوريه KORÉ وافروديت APHRODITE . وتُشير بيانات بلاوتوس وكذلك الطقوس العربيدة باخّاناليا BACCHANALIA * إلى انهيار مذّهب الطقس الباخوسى، خاصة بعد أن بدأت جماعات من الجماهير المشاهِدة إحداث إثارات واستفزازات وتحريضات (كما فى عرض مسرحية كاسينا CASINA) وجماهير مشتعلة فقدت السيطرة على عقولها (فى عرض أمفترو) ... إلخ.

لكن الميسترى MYSTER القديمة تتقابل وتتصادم مع مواجهات جديدة. فالجديد فى عصر ما قبل التياترالية بين عامى ٥٩، ٤٨ قبل الميلاد بعد خمس محاولات فى روما - يحمل قوة راجعة إلى الوراء، إلى عهد ديانة إيزيس، وهو ما أعتُرف به بعد قرن من الزمان فى كل أنحاء الإمبراطورية. فالجنود الذين كانوا

---

* الطقوس العربيدة هى طقوس سرية كانت تُقام فى أعياد آلهة الإغريق والرومان وتتميز بالغناء النشوان والرقص العربيد - المترجم.

يمـلأون آسـيـا الصـغـرى فى اعـتناق لديانـة مـيـثـراس MITHRAS تحـوّلوا إلى الاعتراف والقبول بسرعة بإيمائيات الوفاة والبعث [٤٣] .

*

لقد خَبِرنا (عَرَفْنا) أن دراماتورجية أرسطوطاليس حققت مصطلحها فى أيام الثقافة الإغريقية وفى عصرها بفضل إنجازات فن الدراما، ويجرى الأمر على نفس الحال فى روما. نحن بعيدون الآن عن PALLIATA وتوجاتا TOGATA فقد صَنَعَا مسرحيات أتيلانا المكتوبة نصًا. لكن الدراسات النظرية تُشير إلى جَذْب وعُقْم أدبى مُتواجد بعجزه وفى زمن ميلاده فى القرن الأول قبل الميلاد. يجمع ماركوس ترنتيوس فارُّو MARCUS TERENTIUS VARRO المواد القريبة عن ماضى المسرحية الرومانية، مُنتقيًا من بين ما جَمَعَهُ أعمال بلاوتس التوثيقية والمأخوذة عن إرث غامض مُبهم DIM . حينذاك كتب فِتروفيوس بوليو VITRUVIUS POLLIO كتابه التخصصى فى فن المعمار حيث يُشير الجزء الخامس منه إلى المعمار المسرحى الإغريقى والرومانى . وبعد ١٥٠٠ سنة أُعيد تنظيم الكتاب من جديد. الآن يستعد هوراتيوس للحديث طويلاً عن ARS POETICA ما بين سنوات ٢٤، ٢٠ قبل الميلاد ذاكرًا الأهداف الجمالية المقصودة وقواعد الدراماتورجيا فى خطاب أو رسالة شعرية. تتركز ملاحظات فتروفيوس التقنية فى إعداد المبْنى المسرحى . فبصرف النظر عن حجمه واتساعه فإن ذلك كان يستدعى بالضرورة ديكورات مناسبة من نوع خاص. وعبر

عـدد من مـئـات السنين تحـقق : "ثلاثة أنواع من خـشـبـة المسـرح ، الأولى للتراجيديات ، والثانية للكوميديات، والثالثة تصلح للمسـرحيات الساتيرية. الزخـرفـة والزخارف مختلفة فى كل مسرح عن الآخر. فى خشبة المسرح التراجيدى تبدو الأعمدة، الجُدران على شكل قَلب القَوْصَرَة TYMPANNM (طبلة الأذن الوسطى) ، تماثيل ، وموضوعات تليق بنظرة الملوك إليها . على خشبة مسرح الكوميديات منازل بشُرفاتها وصفٌ من النوافذ تمامًا على غرار البيوت والمساكن العادية. واختاروا لخشبة مسرح الساتيريات أشجارًا، وكهوفًا، وجبالاً، وصورًا لموضوعات فَلاحية من الطبيعة" [٤٤].

تعكس دراماتورجيا هوراتيوس بعض القواعد الهامة [٤٥] . تُحتم أن يكون المحتَوَى والمُحتَوِى (المضمون والشكل) مناسبين لبعضهما البعض لتكوين وحدة تربط الشخصية باللغة. ثم ، إن ربط العلاقات المُتضمَّنة فى صُلب الدراما وفى طبيعتها الصُلبية الأساسية INHERENT هو الأمر الأول فى مصير المسرحية. فمهمة الشاعر الدرامى أن يُنشئ "شعرًا حقيقيًا" . عليه معرفة طبيعة العصر ، الخبرة بالجماهير المنتظرة، والمعرفة بمستوى الطبقات فيها. وعليه إحكام ثقته فيما يطرحه موضوع المسرحية من قصة أو حكاية. لأن كل بند من هذه البنود يتحوّر إلى تأثيرات خاصة. المحافظة على مسرحية الخمسة فصول هو احترام للتقاليد المسرحية فقط، لكن على الكاتب ألاّ يزيد فصوله عن الثلاثة . له أن يتخيل الكورس فى شخص شخصية واحدة فقط (!) تسعى بواجباتها الأخلاقية وشروحاتها بالتمثيل، ومن المُستحسن أن يكون حوارها شِعرًا . كما كتب ثاسبيسى

THESZPISZI عن نتائج التراجيديات قائلاً .. إن الرومانيين حاولوا تمديد عُمر النموذج الإغريقى. لكنه يرى أن الجماهير الرومانية التى لا تستقر على نموذج أو مزاج تخلط بين "الفلاحين" ورجل المدينة ، وهو ما يؤثر بالتحريف والتشويه DISTORT على النوع الدرامى : أصبح تصفير الجماهير من الصالة أعلى مُستوىً WHISTLE ، رقص مُخبّأ يتوارى وراءه الموسيقيون، واستقبالات صوتية وديعة فى الساتيريات وعروضها. كل هذا ويسميه بلاوتوس خشونة وجلافة ريفية BOORISH ، ويُصنِّفهُ غليظ بدائى RUDE . لكن ، يظهر من واجبات فن المسرح أنه يخدم "تجديد القُوى وإعادة الإبداع".

أما المسرحية الرومانية فإنها تتجه إلى طريق آخر : بعد أن بقيت مثاليات هوراتيوس المكتوبة دينًا مُقدسًا يُكتشف بالحدس.

بعض حكام الإمبراطورية الرومانية :

القيصر والميموس .

بعد زوال دكتاتورية شولاً ، وبعد الحروب الأهلية والدماء المختلطة والوصول إلى النصر، تكونت الإمبراطورية أولاً على شكل "إمارات" - تحافظ على إرث الجمهورية - ثم على شكل "مُسيطر مُهيمن" بعد ذلك يسمح بالتزام الاحترام على

"القياصرة الإلهية". وقد بَقِيَ الصراع بين بُناة الجمهورية والساعين إلى تفجيرها نصف قرن من الزمان. ويُلخص إيوفينالس IUVENALIS علامات الاعتلال والسقوط فى إحدى ساتيرياته :

السلام الطويل الممتد، هو الآن فى معاناة
مُجنَّد مستريح على أبواب الحرب، لكنه أكثر أذىً لنا
ليس هناك ذنبٌ إلا وله أصل مُختبئ

....

أولاً النقود - المال ، وسيلته المُذنبة، أنه
أحضر إلينا الأجانب ، وأخلاقهم . وأفسدها
الاقتصاد الضعيف لنا. وَغْدٌ . وغْدٌ عصرُ
الفخامة والأُبهة [٤٦] .

(الساتير الرابعة ، ٢٩٢ - ٢٩٥؛ ٢٩٨ - ٣٠٠ - السطور، ترجمة چولا موراكيزى MURAKÖZI GYULA).

لكن أى مالٍ هذا الذى تتحدث عنه الساتير؟ هذا ما يُوضحه النظام الطبقى الأميرى. كان إجباريًا لضمان ثروة الأمراء دفْع واحد مليون (ساسترتيوس) SESTERTIUS (العملة الرومانية)، إضافة إلى مالا يقل عن ٤٠٠٠٠٠ أربعمائة

ألف "لحاجات الخيل". خلف هذه الصورة اندلعت الحروب وازدادت فُرصة المنتفعين. "الشعب" والعامة الدهماء PLEBS نالوا إعفاء الدفعْ، ولم يَسّرِ قرار الإعفاء على العبيد. الواقع أن "صناعة القيصر أو تصنيعه" جاءت بالاستناد على الجيش، وعلى البريتوريين PRAETORIA الحرس الإمبراطورى - الجمهورى الخاص وبقية قادة الجمهورية. وساعتها فقد أنشئ بكل مدينة سيركًا ومسرحًا خاصًا بها. ومن طبقة العبيد جاء المُجالدون GLADIRTORS (عبيدٌ يقاتلون حتى الموت لإمتاع الناس فى روما القديمة - المترجم) ، والسائقون والممثلون. وأصبح الجميع مُضحكين ومُسلين للقيصر وللشباب الأرستقراطى المُدلل. كان من بين القياصرة من أصابته الغيرة من شُهرة الممثلين. فى إحدى الأُمسيات دعا كاليجولا CALIGULA - بأمر قيصرى - قادة إحدى المُدن ، وأمامهم وبمصاحبة عازفين على آلة الفلوت، وبالأزياء قدّم عرضًا مسرحيًا. ومن المعروف أن جنون نيرو NERO قد أعجبه النجاح : صعد نابليون فى مسابقة علنية عامة ليُغنى (٤٧) .

علينا وسط هذه البيئة أن نتذكر سنكا (٤ قبل الميلاد - ٦٥ ميلادية). أشعار تراجيدياته من نوع آخر .. نوع خاص. توفرت لها كل الظروف فى عالم المسرح حينما كان قِبلة كل الطبقات : أرستقراطيو البلاط، جميع السناتور الراغبين فى التسلية. والحق أن دراماته قدمتها "فرقة مسرحية صغيرة" فى جَمْع محدود، "مدعوون". مثل هذه الصورة ذات العدد المحدود سبق وجودها عند الإغريق بين المثقفين، واختيار نوع المسرحيات فى هذه العروض يشرح هذه الحقيقة. وخُطباء

العصر بأذواقهم غير معفيين إزاء موقفهم من قبول ما كان يجرى عرضُه من عروض مسرحية. بل إنهم ارتاحوا لوجهة نظرهم المُعجبة برُعب أعمال سنكا واشمئزازها الشديد والتى تُصوّر وحشية الإنسان فى أقسى وأعنف صورها. تشرح هذه الصورة البشعة وتؤكدها حوارات الكورس فى نهاية الفصل المسرحى، أو هى تتضمن أجزاء الدراما عندما يُقدم العرض بلا استراحات أو فواصل (فى فصل واحد - المترجم) . فرُعب العبارات وخُشونة المواقف المسرحية تُحبطان من المنولوجات والديالوجات الضخمة الممتدة طُولاً، والتى يصعبُ عرضها إلا فى آريا * جريئة أو فى لحن ثنائى DUET يؤديه مُغنيان أو عازفان.

صحبت أعمال سنكا - فى غالب الأحيان - الموسيقى لنثر جماليات حول الدراما تُحمى (من الحِمّية - المترجم) وتُكثف عناصر وعالم العنف والافتراس FIERCE . اشهر مسرحياته الأربع - ميديا ، فيدرا، أوديبوس، ثياستيس MEDEA, PHAEDER, OEDIPUS , THYESTES وإلى جانبهم أوكتافيا OCTAVIA وهى ليست من تأليفه، إنها موضوعٌ يُزامل ويشابه موضوعات ذلك العصر PRAETEXTA لكنه خرج إلى النور كنموذج لمسرحيات سنكا. بعد موته بعدة سنوات دارت الدائرة عليه هجومًا واستنكارًا. مُعتبرين أسلوبه عبادة وافتتانًا إغريقيًا ADORATION . ثم يمر زمن طويل يسير سنكا ومسرحياته إلى طريق النسيان (٤٨) .

---

* ARIA لحن نغمى .

إلى جانب المسرحية "النظامية" - التراجيدية ظهرت أنواع محيطية PERIPHERAL (بمعنى أنها تؤلف مُحيطًا لكنه يبقى محيطًا خارجيًا سطحيًا - المترجم) - ومع أن هذه الأنوع لم تحمل مصطلح المسرحية إلا أنها قد أمدّت فى عُمر حياة الدراما. كانت القصيدة الخطابية DECLAMATION أحد هذه الأنواع الذى كان يتعمد موضوعًا مُسيطرًا مُهيمنًا أو قرارًا فى نهاية المناقشة يحل عُقدة النقاش (على غرار تأزّم الأحداث فى الدراما ووصولها إلى القمة ثم يأتى الحل الذى تتحلُّ فيه العقدة الدرامية - المترجم). وهذا مُهم من جانبنا "تاريخيًا"، ثم من زاوية الحديث الذى يُلقى أداءً - فى هذه الأنواع - باسم الشخصيات الميثولوجية، وأخيرًا من زاوية القرار وأسبابه. الأمر الذى نراه نافذة واسعة على "مسرحيات الشخص الواحد" خاصة وأنه بعد رحيل سنكا لم يأت نصر كبير. وهو ما يشهد به إيوڤينالس IUVENALIS :

نحن ننتظر وصول صوت التراجيديا - إلى روبرنوس لوبّا RUBRENUS LAPPA الذى كتب "أتريوس" ATREUS بعد أن رهن إناءه وملابسه (٥٠) (المقصود بالإناء هنا أوعية المطبخ وأدوات الطعام - المترجم). (الساتير السابعة من سطر ٧١ إلى سطر ٧٣، ترجمة چولا موراكيزى MURAKÖZY GYULA).

*

حَسْب إفادات سيلڤيو دا أميكو SILVIO D'AMICO كانت الأوكسوديوم EXODIUM موضة موضات العصر القيصرى، أو هى "الإضافة القوية" SUPER - ADD السعيدة التى تُختتم بها أُمسية العرض المسرحى. خرجت الأوكسوديوم من المسرحية، جزء منها ينتمى إلى الساتير الإغريقية - وهو جُزء شكلى - والجزء الآخر وظيفى ملتصق بـ "جِدّية" العرض المسرحى. ولتحقيق هذين الغرضين فقد استعملوا نموذجين من نماذج المسرحية سبق استعمالهما : أتيلاّنا، الميموس. النموذج الأول (أتيلانّا) يظهر مرة ثانية فى العصر القيصرى، بينما يظهر النموذج الثانى (الساتير) مُوظَّفًا كخاتمة للمسرحية. رغم أن القيصر تِبريوس TIBERIUS أصدر عام ٢٢ ميلادية قانونًا وضعه أمام السناتور يقضى بوقف عرض أتيلاّنا على خشبة المسرح، إلا أن القانون نُفذ لفترة قصيرة. أما سبب اضمحلال أتيلانا مؤخرًا فيعود إلى أن عَالِم النحو والصرف الشهير ديوموديس DIOMEDÉSZ إبّان القرن الرابع ميلادى والذى اعتبرها النوع الثالث فى مستوى الكوميديات مُعلنًا قرابتها من المسرحية الساتيرية.

وفى نهاية نهايات العصر قدّم الكاتب يوهانز لورنتيوس JOHANNES LAURENTIUS ولآخر مرة إشارة عن خصائص الأوكسوديوم جاءت ضمن مسرحية من أعماله [٥١].

أما النموذج الثانى (الساتير) فكان يملأ - وعلى نطاق عريض - وظيفية العرض المسرحى وبدرجة عالية طاغية على بقية عناصر العرض المسرحى. فإذا

ما عرفنا أن هرمان ريش - رايخ HERMANN REIH كتب رسالة علمية مُدققة عام ١٩٠٣ م حوت (٩٠٠) تسعمائة صفحة جمع فيها كل المواد المتشابهة وجسور الاتصال (بين الميموس والأوكسوديوم - المترجم) كان لنا أن نُحس بالإشارات والعلامات الهامة التى حدثت على تاريخ مسار المسرحية. شكل سواء كان مرئيًا أو غير مرئى فتح طريقًا متعانقًا مُتشابهًا فى تاريخ فن المسرحية فى القارة الأوروبية كلها، وفى قاعات غير أوروبية أيضًا. وبمرور العصور كان طبيعيًا أن يتغير شكل وإطار الميموس. فقد أشار كثير من الباحثين أنها تحمل فى باطنها عوامل تجديد نفسها وخصائصها رغم مُضى السنين والقرون. فإذا ما دققنا النظر فى الكمّ الهائل من البيانات والتعليقات، نكتشف أكثر فأكثر أن نوع الميموس الذى تواجد بآلاف المعانى ينبع من الأصل الميموسى الإيطالى، وأن هناك خمسة أساسات رئيسية فى ماضيه تكشف عنها دراسة الرموز، وأن هذا الأصل الإيطالى اعتمد على دعامتين أساسيتين أُخرتين فى العصر الهيللينستى هما "الارتجال"، "الإرث"، إذ يتضح أن العناصر الخمسة التى أشرت إليها منبثقة منهما على وجه التأكيد العلمى :

١- ممثلو الميموس الإغريقى فى روما (إغريقية سنكا GRECO، إغريقية لودش LUDAS) - (المقصود هنا الشكل المُنتمى إلى المسرحيات الإغريقية - المترجم) حتى القرن الثانى قبل الميلاد.

٢- مسرحيات الميموس باللغة اللاتينية (المشاهد القصيرة فيها PLANIPEDIA بصفة خاصة) حوالى حتى عام (٧٠) قبل الميلاد.

٣- الميموس المُحررة كتابةً سواء باللاتينية أو الإغريقية - بين القرن الأول قبل الميلاد والقرن الثانى الميلادى.

٤- الميموس التى احتلت مكان أنواع مسرحية أخرى اضمحلت فى طريق النسيان - (مثل الأتيلانا المتأخرة) - بين القرنين الأول والسابع الميلاديّن.

٥- الميموس باللغة الإغريقية - البيزنطية المتأخرة - بين القرنين الثالث والثانى عشر الميلاديّن.

من بين هذه الأنواع الخمسة ينتمى كلٌّ من الأول والثانى إلى مستوىً عالٍ. وحسب ما يذكر بلوتارخوس اسم بايجنيون PAIGNION كممثلٍ لحقبة الإرث الارتجالى. أما الثلاثة الباقون (من ٣ إلى ٥ أنواع - المترجم) فإنهم يمثلون "المستوى الأدبى" فى الميموس حسبما يقرر هيبوثيسيس.

بين الأنواع الميموسية الخمسة نعتبر النوع الأول مسرحية الترويح المعتاد الذى انتشر بِفعل التقدم المركزى لمدينة روما فى غضون القرن الثالث قبل الميلاد : فى عام ٢١١ (قبل الميلاد طبعًا - المترجم) وبمناسبة احتفالات لودى أبوليناريس LUDI APOLLINARES يظهر راقص ميموسى عجوز مُقدمًا كلمة على أنغام موسيقى الفلوت وبمصاحبة الرقص "AD TIBICINEM SALTARET" . بدءًا من عام ١٧٣ قبل الميلاد كُثر انتشار صعود الميموس إلى خشبة المسرح. ففى أعياد الربيع لِفلوراليا FLORALIA شهدت بعض مشاهد

العرض الارتجال، ولا نعلم أكثر من ذلك. إن علاقة الاحتفالات بالأعياد الإلهية ظهرت كإجراء طبيعى، وطبيعى أيضًا فى أن يظهر الإيمائى (الذى يُمثل بالإشارات والحركة - المترجم) عاريًا، خالعًا ملابسه قطعة قطعة، وهو النموذج الذى نقلته واستعملته البغى والمومسات بعد ذلك PROSTITUTORS (وعلى المسرح أيضًا كما فى أيامنا هذه .. يا للمسرح !! - المترجم) وجرى تركيز الكوميديا فيه على شخصيتين : الأصلع، MSROSZ PHALAKROSZ .

مع بداية القرن الثانى قبل الميلاد تدخّلت بعض المقاطع والتعبيرات اللاتينية فى لغة الحديث، مما أدى إلى انتشار بعض المصطلحات التخصصية. جابت الفرق المسرحية الأمكنة عارضة عروضها، والتى عُرفت باسم CIRCULATORES وحتى ذلك الوقت كانت المسرحية تحمل مصطلح "LUDUS GRAECUS" (اللودُش الإغريقى) لكن المصطلح تبدّل إلى PLANIPEDIA . وسط تغيرات المصطلحات (كما سنرى الآن فى الحقل المسرحى - المترجم) فكان يُطلق على ستارة خلفية المسرح SIPARIUM . قاد هذه الفرق من كان يُدعى أرخيميموس ARCHIMIMUS، أحيانًا ما كان يُشكّل بطل الميموس بأشياء تساعد على إثارة الضحك، الأقرع الأصلع يضع قطعة من جلد العِجْل على الرَّبْلة (بطّة الساق) MIMUS CALVES ليشير إلى وظيفة الميموس . القائمون بالأدوار يرتدون معاطف قصيرة RICINIUM لأن الميموس اللاتينى كان يُطلق عليه FABULA RICINIATA . يمكن التفريق بين ثلاثة أدوار فى الميموس : SANNIO الذى يُضحِكُ مُثيرًا ضحكات النظارة بالكَشْرة

GRIMACE تألمًا أو اشــمـئــزازًا أو إزدراءً لإضــحكاك الآخــرين . ثم دور الغبى STUPIDUS أو اسمه الآخر STULTUS. والدور الثالث هو DERISOR ذو القريحة الممتازة والعقل الحاد، والروح التى تكسب مواقفه مع المجنون. هذه الأدوار الثلاثة تمسك بتلابيب المسرحية وفى داخل مركزيتها. الأزياء الخاصة بهم خِرق مُمزقة مُلونة مُلطخة تعود إلى أزياء احتفالات الموتى القديمة. يخدم توليد الفكاهة الإكسسوار الذى كان يحمله أو يرتديه الممثلون، وعلى الأخص الفالّوس رمز صورة قضيب الرجل PHALLUS ، وكذلك مبارزات الشجارات التى كانت تحدث بالسيوف بين المتشاجرين MIMICAE INEPTIAE (الإيمائيون الحمقى) يعرضون سخافات الحياة اليومية بين دقات الطبول الصارخة المُزعجة (لتنبيه الجماهير للالتفات إلى هذه الجزئية من العَرْض – المترجم) . بينما يرتفع عاليًا صوت آخر CANTICUM تصاحبه الموسيقى من الفلوس والرقص أيضًا . بينما يضع الموسيقيون فى أقدامهم SCABILLUM نوع من المعدن مشدود بقوة إلى القدم ليُحدث صلصلة فى بعض المواقف الهامة (وهو على شكل صاجات اليد فى يد راقصات الرقص الشرقى الآن – المترجم) والهتاف : إحْماءٌ لضحكات قوية "RISUS MIMICUS" .

عام ٤٦ قبل الميلاد كتب سيسيرو فى إحدى خطاباته رسالة تقول عنه، كان من الأفضل بعد عصر التراجيديات أن يُقدموا الميموس بدلاً من أتيلاّنا. ومضمون الرسالة يعنى أنه يقصد الميموس الارتجالى وقد يكون قد قَصَدَ MIMORGRAPHUS . هذا التحوّل قام به داكيموس لابيريوس DECIMUS

LABERIUS المنتمى إلى طبقة الفرسان، والذى بقى من كتاباته (٤٣) ثلاثة وأربعين مسرحية ميموسية . بدأ كتاباته للميموس بإفساح مجالٍ واسع فى العرض للارتجال مكان النكات القصيرة. لكن الأهم هو أنه كتب أحداثًا مرتبطة بموضوعات الميموس : عَرَضَ مسرحية هيبوثيسيس. وما نعتبره علامة على الانتقال ومتابعة المسيرة ، لأن لابريوس الذى كتب الميموس ولم يشترك فى تمثيلها ظل باقيًا إلى جانب منهج أو عادة الميموس المُرتجلة التى يحملها هنا وهناك الممثلون المتجولون، وفى مواجهة مع بابليليوس سيروس PUBILILIUS SYRUS ذى الأصل السورى والذى أُمر بقرار من القيصر لافتتاح مسرح يزاول الاحتفالات والمسابقات الشعرية المسرحية. هكذا وصلت الميموس فى القرن الأول من القيصرية إلى مجد عظيم سجّل السيطرة والهيمنة على بقية أنواع المسرحية الأخرى .

وبتطور الميموس خلال مسيرتها كثُرت مشاهد الأحداث فيها، لكنها مع ذلك قد حافظت على عناصر تأثيراتها الأصلية الأُم : الصخب والضجيج UPROAR ، نقل أخبار الحياة، لم يُلحظ تخفيف فى عرض مواقف الفحش والدعارة، بل لقد زاد وجود هذه الأجزاء من ضحكات الجماهير حتى أصبحت أكثر حِدةً عن ذى قبل. ولابد لنا من الانتباه إلى "سيطرة الميموس" لأننا نجد أسبابها تكمن فى العنصر النفسى لدى الجماهير، "وحدة التأثير القديم المُتوارث" وصعوده إلى سطح حياة هيمنتها، وكذلك : تواجد "الوضوح فى كل شيء" EASY TO UNDERSTAND إذ لم تكن مصاعب فى الحياة تؤدى إلى التضارب فى الفهم

أو المستوى الذهنى – العقلى . وبذلك كان لها أن تعيش – بطريقة مفهومة واضحة – وتزدهر فى داخل الأدب الساتيرى الرومانى : فتُولد الأبيجرام * الطفيلية PARASITE على يد كل من بارسيوس PERSIUS ، إيوفينالس IUVENALIS الساتيريات القاسية. بعدها يكتب باترونيوس PETRONIUS مسرحيتين هما : TRIMALCHIO ، AZ EPHSUSI ÖZVEG LAKOMÁIA (مأدُبة تريمالخيو، أرملة أفسوس). أراد القيصر أوجستوس AUGUSTUS إلغاء حق الأسرة بقوانين يُصدرها. وهو ما أبرزته مسرحيات الميموس ساعتها (٥٢) .

يعود أول رسم بيانى للميموس MIMOGRAPHUSA مكتوبٌ بالإغريقية إلى الكاتب الإغريقى الذى عاش فى القرن الأول قبل الميلاد فى روما، وزوال نشاطه الكتابى فى فيلستيون PHILISZTION. بحث فى اثنتى عشر قرنًا من الفنون وإبداعتها رافعًا أعمال ميناندروس إلى القمة. بعد موته بعدة سنوات ظهرت مخطوطة أشبه بجمّع النكات تذكر اسمه من بين أسماء أخرى. الفيلوجيلوست PHILOGELOSZT التى كانت تسعى عند أكثر من مائة خشبة مسرحية (١٠٠) إلى تضمين المسرحيات مواقف تأثيرية مؤثرة، بعض النكات: تتشابه مع مجموعة مخطوطات لازّى LAZZI التى سنتحدث عنها لاحقًا عند كوميديا الفن (كوميديا دى لآرتى). والفيلوجيلوست نموذجان من نماذج الحياة أثّريتا – ولزمن طويل –

---

* EPIGRAM قصيدة صغيرة مُختتمة بفكرة ساخرة، أو معبرة عن فكرة تقوم على الإيهام بالتناقض (المترجم) .

قائمة أدوار الميموس (الكتالوج CATALOGUE) بالعديد من الأشكال. النموذج الأول أرداليو ARDALIO ، أما الثانى فهو شولستيكوس SCHOLASTICUS (شخصية ناسج الخِدع ومُركِّبُها، شخصية الغبى مدَّعى المعرفة). بين موضوعات مسرحية هيبوثيسيس مشهد عن انفصال الزواج - الطلاق (وهو مشهد عادةً ما كان يُقدم بطريقة وفق المذهب الطبيعى NATURALISTIC تنفيذًا لأوامر القيصر. أيضًا تظهر فى المشهد قصص اللصوص والميموس الإلهيون تمثيلاً (أحيانًا ما كان يظهر المجرم فاعلُ الشر MALEFACTOR ويُعدم - بحق وحقيق - على خشبة المسرح. أدى تطورهذا النوع إلى ميلاد كوميديا الأضلاع الثلاثة ڤينوس ، مارس، جوبيتر VENUS , MARS , JUPPITER [٥٣]. من الأفضل الكتابة عن ورقَتىْ البردى المكتوب عليهما رسالة عُثر عليها فى مصر عندما كانت الحفريات تبحث عن أثر أو آثار أُكسِرينكوس OXÜRHÜNKHOSZ حوت هاتان الورقتان حوارًا للميموس من القرن الثانى الميلادى. الأولى - عن أفچينا فى توريس - عبارة عن باروديا راقصة غنائية. والورقة الثانية عن موضوع هيرُوداسِى (نسبة إلى هيروداس HÉRODASZ) يشير إلى الغيرة من إحدى العبيدات - العَبْدات وإلى النهاية السعيدة التى تُختتم بمنولوج إيمائى. تشير الورقتان البرديتان إلى أن الكلمات جاءت على نمط الليبرتو، مليئة بالعلامات الموسيقية. يقول هرمان رايخ عن هذه الحادثة أن "قيصر روما والقيصرية شجّعا مسرحية الميموس والتى تحولت أخيرًا إلى أوبرا وأوبريت غامرة بالموسيقى والرقص والغناء وممتزجة بالميموس والبانتومايم"[٥٤].

وهنا نقطة مَرْبط الفرس .. النموذج الجديد لنمط المسرحية - والذى ظهر متـــوازيًا PARALLEL مع الميـــمـــوس - وتكوّنه : البـــانتـــومـــيـــمـــوس . PANTOMIMUSE

(العبارات القادمة يُلقيها أحد ممثلى الميموس إلى الجمهور - المترجم) "....... كل واحد يفهم ما نُقدمه حسب إحساسه، وحسب ما سيتعرف عليه. فبدون استعمال إكراه أو إجبار مِنًّا ستكشف الفُرجة عن إعلان دلفى : اعرف نفسك . ثم غادِروا المسرح بعد أن تتعلموا ما تختارون، وكيف؟ وما يجب الابتعاد عنه، وساعتها ستُحسون بالمعرفة التى حتى الآن لم تنتبهوا إليها .." . هكذا رأى الكاتب النابه لوكيانوس فى القرن الثانى قبل الميلاد خطاب قائد فريقه الساتير الذى يتضمنه عنوان كتابه (حديث عن الرقص).

وهو فى دفاعه يعطى لمحة قصيرة على تاريخ الرقص . وهنا يُقرر أنّ الفن فى العصور القديمة "لم ينتقل بسرعة إلى الجماليات وإلى المستويات العليا، لكنه بدأ هذا الانتقال الفنى والجمالى تقريبًا إبان عصر أوجستوس AUGUSTUS " .

كما أيد لوكيانوس آراء كُل من بروتوس عالم الميثولوجيا PRÓTEUS وإمفوسا EMPHUSZA اللذين أشارا إلى وجود "فن الرقص" كتفريج عن مشكلات الإنسان بالحركة وبغيرها وبكل ما استطاع التعبير عنه بالجسم أو الأطراف [٥٥] .

ويشهد تاريخ آثار العصور القديمة ANTIQUITY أن الثقافة الإغريقية ذاتها قد سبقتها عصور مهّدت لها ، واحتوت على الحدث والرقص والبانتوميموس.

وقـد أشـار إلى ذلك أيضًـا أرسطوطاليس "رقـصـات الأرثام - جَـمْع ريثم - الريثمات". فالراقصون - والراقصات يقلدون ويُشخصون الشخصيات عندما يستبدلونهم بأنفسهم سابحين فى معاناتهم وأحداثهم (٥٦). كان هناك حجم لا يُستهان به فى إشراك الموسيقى. يكتب بنتسا سابولتشى BENCE SZABOLCSI أن أوركسترا كبيرًا قد صاحب الرقصات بالعزف على آلات موسيقية .. القيثارات، التيبيّات TIBIA المزمار القديم ، الصُفارات WHISTLES ، الأورغن المائى WATER - ORGAN ، الطبول ، أبواق التُوبا TUBA ، والأجراس، الفلوت، أبواق الكورنت CORNET ، النفير HORN ، الصُنوج (جَمْع صنج) CYMBAL . ويُذكر أن بيلاديس PYLADES أول من عرض الاستعراض والبانتومايم المتنوع فى روما كان أول من جهّز أول أوركسترا فى المسرح الحديث (آنذاك) (٥٧) .

فى مُجمل التاريخ المسرحى نجد أن الشخصية المركزية فى عروض البانتومايم هى شخصية واحدة، مُقدم العرض وهو نفسه من يقوم بالتمثيل البانتوميمى الصامت، وحسبما ينُص لوكيانوس "طولٌ مناسب للشخص، مُتمتع بذاكرة قوية موهوبة ، يعرف بالدقة فلسفة الميثولوجيا والتاريخ الثرى للأدب التراجيدى - عليه أيضًا أن يكون قادرًا على التمييز بين الشخصيات وبين العواطف والانفعالات PASSION" ، فقد حدث أن شخَّص هذا الممثل الواحد خمس شخصيات، لكن دون أن يقع فى الخلط أو المبالغة.

يشرح كاسيودوروس CASSIODORUS تجربته عن عرض شاهده فى القرن السابع الميلادى قائلاً : يخطو الممثل خطواته الأولى على المسرح بين تصفيق النظارة . يصحبه عند الدخول كورس غنائى. يُترجم الكورس بحركات وإيمائيات خصائص دور الممثل ليكون الموقف واضحًا ومفهومًا. كل شىء على المسرح يجرى استعماله حتى أصغر مقطع غنائى يُغنيه الموسيقيون أحيانًا ..... لا يفعلون أكثر من إيماءات، تمامًا كما يستعمل الكاتب الحروف للتعبير[٥٨] .

كانت فرق الرقص البانتوميمى على علاقة جيدة بالقيصر الذى طالما دعاهم إلى القصر، وأحيانًا ما كان يضعهم فى مواقف حرجة، سبَّبها لهم الأشرار حتى ليكاد يُقذف بهم إلى الجحيم. فمثلا نَفَى القيصرُ بيلاديس، وأَعْدم هيلاس HYLAS وكان نيرو NERO قد نَفاهُما سابقًا (يبدو الالتقاء والاتفاق فى الرأى بين القياصرة CONCURRENCE). وهو نفس ما فعله كاليجولا، تيبيريوس TIBERIUS، دومِتْيانوس DOMITIANUS وترايانوس[٥٩] .

إن شعبية العصر قد ظهرت حقيقة فى المسرحية، ثم سارت إلى طريق الانهيار هذا فى القرن الأول للقيصرية.

*

فى عـام ٣٩٥ مـيـلادية انقـسـمت نهـائيًـا IMPERIUM ROMANUM الإمـبـراطورية الـرومـانيـة إلى نصـفـين. وفـى عـام ٤٧٦ مـيـلادية تنتـهى أيضًـا إمبراطورية غرب روما بانتصار ODOAKER . أما إمبراطورية شرق روما فمنذ القـرن الرابع الميلادى وهى تشهـد تقدمًا ملحوظًا فى بيـزنطة BIZÁNC . وأدت الفـروق والنزعـات والميـول TENDENCY أن يكون لكل منهـمـا (رومـا، بيـزنطة) أشكال وأنواع من المسرحيات يتوافق مع الرؤية الخاصة لهما.

وعلى كل حال ، فقد برزت أيديولوجية جديدة لاتجاهات الممثل وفن التمثيل، وحـركـة جـديدة أخـرى ترفع شـعـار الدين العـالمى (المقـصـودة هنا هى الديـانة الكاثوليكيـة المسـيحيـة - المترجم) . وقـد قـابل انبـثـاق الكاثوليكيـة الكثـيـر من الحـروب تجاه عـالم المسـرحيـة ، ثم تبع ذلك نظام اجتمـاعى جـديد .. الإقطاع ، وكـذلك نظـام عـقـائدى هـو الكاثوليكيـة - بقـى ينمـو ويتطـور ، وبمسـاعـدة من السلطة الكنسية أفرز نماذج مسرحية جديدة توافق وتتوافق مع طبيعته وحركته الدينية.

البدء من جديد :

الثقافة المسرحية فى الشرق الأقصى

فى الأزمان الأخيرة بدأ علم المسرح يتخلى عن المركزية الأوروبية للمسرح وعن ما يجئ به المسرح من إثم وخطيئة SIN . مع أن المسرح فى كل مكان من الكرة الأرضية قد قدّم المسرحية التى تعالج أشكالها ما فى المجتمعات من عِلَلْ بما يُحقق إيقاعًا جديدًا فى كل حياة اجتماعية أينما كانت. وعلى ذلك نرى اختلافات إن لم تصل إلى درجات التناقض بين المسرحية "الغربية" والمسرحية فى الشرق الأقصى .

قبل أن أدخل فى تعريفٍ تاريخى لأهم نوعيات المسرحية فى الشرق الأقصى لابد من عرْض بعض الحقائق عن التقدم الاجتماعى هناك وعن خاصية أُطلق عليها "طريقة النتاج الأسيوى" (المقصود من هذه الخاصية PRODUCTION المُنتج الأدبى أو الفنى وأثره فى المجتمع هناك - المترجم)، تعرُّفًا على "ما وصلوا إليه" والتزمًا بهذه "الخاصية وإفرازاتها على الدوام لتطوير (القُرى) وجماعاتها وجماهيرها. وبما يبرر استمرار هذه الخاصية هو أن النظام الاجتماعى هناك طوال قرونٍ طويلة لم يلمس أو يقترب من الأعاصير السياسية" [(١)].

وطالما أن طريقة النتاج - والإنتاج بمختلف فروعه تبقى ثابتة إلا من التطور الذى لا يُغير معالمها فمن المنطق أن تبقى عناصر الثقافة الأيديولوجية على

حالها، إلا من تغيرات مستقبلية لا تمس الجوهر والأصل. عيش هادى للناس مع القديم من عقائد، ومراسم احتفالات دينية، بما يُعبر عن وسائل مسرحية مُرضية.

وسط هذا التطور - المحدود - كان نظام القبيلة يتجسّد فى عبودية الشيخ الجليل أكبر أعضاء الجماعة سنًا والمؤسس (نظام أبوىّ يتميز بسلطة الأب المطلقة على العشيرة أو الأسرة ينتسب فيه الأبناء إليه لا إلى أُمهم) وهو نظام شبيه إن لم يكن هو نفسه النظام البطريركى PATRIARCHAL . وتُرى خطوط هذا النظام أيضًا فى الصيد البرى والبحرى، وتربية الحيوان وفى "المعمار" بالرموز التالية : الطوطمية، الأرْواحية * ، الآلهة البطريركية وغيرها، القُوى التى تختص بها الطبيعة وتبدو فى الإنتاج الزراعى وغيره. هذه الخطوط التى تتقاطع مع الحياة وتُمثل (فرملة) "وحاجزًا سدًا" أمام التقدم.

---

* الأرواحية ANAMISM وتعنى مذهب حيوية المادة ، والاعتقاد بأن كل ما فى الكون، وحتى للكون ذاته روحًا أو نفْسًا. وأن هذه الروح أو النفْس هى المبدأ الحيوى المُنظم للكون - المترجم.

- نظم المسرحية الهندية

تحدثنا قبلاً عن "ثورة المدن الشرقية" وعن الثقافة الهندية المنسية لأكثر من نصف قرن خاصة فى مدينتين كبيرتين هناك : موهاندجودار MOHENDZSODAR، هارابًا HARAPPA . عاشت المدينتان عصرهما الذهبى فى القرن الثالث قبل الميلاد. ومع أننا لا نستطيع تحديدًا الحصول على معلومات أو بيانات مكتوبة لتلك الفترة، إلا أن بقايا مُنتجات لفن تشكيلى تُفيد أن الشكل البطريركى - الأبوى هو الذى كان سائدًا مسيطرًا . كان حق الأمومة على "مستوى عالٍ" فى الديانة لارتباطها - أى الأم - بالعمل فى الزراعة. ثم تم العثور حوالى ٢٠٠٠ سنة قبل الميلاد على : مخطوطة مختومة وعلى الختم صورة سيد الحيوانات ثور بقرنين. وعلى مخطوطة أخرى يبدو فى الغالب أنها لربة الأمومة (إلهة الأمومة) وحولها "مجموعة" من الحيوانات، ثَوْر، كَبْش RAM ، وإنسان آدمى. وهنا كانت البداية "للعبور إلى الشخصية" ، وهذه النظرة التى أعطت فرصة "التغيير" والتصديق بها. فالأشجار، والأنهار، والصخور كانوا فى عقيدة كل رجل وكل امرأة "أرواح" ، بما أتاح للرجل أو المرأة بتصوّر نفسه أى حيوان يُحب ويرغب مرتديًا جلد الحيوان ليبدو على هيأته ومتجولاً به. هكذا تولّدت أشكال نصف إنسان ونصف ثُعبان، وأُلوهية الفيل. وأخيرًا أصبح هذا التفكير فى

العقيدة على صورتها هذه أمّراً بالغ الأهمية للإنسان الهندى خاصة فكرة "التقمّص من جديد" لتغيير الشخصية [٢] .

هذه الثقافة - من وجهة نظرهم - القادمة من الشمال والتى سحرت القبائل والعشائر كانت قبل ذلك فى ظل النسيان. ثم جاء خُلفاء عصرهم من عشائر TAMIL - DRIVAD (التاميل - درافيدا) حوالى عام ١٢٠٠ قبل الميلاد ليُضيقوا على الجانب الجنوبى - الآن - من الهند، مساحة سرى لانكا اليوم. هذا الشعب الراحل من هناك انتصر بعد حروب على فلاّحى آريا ARYAN * . كانت ديانتهم شبيهة بالديانة الأولى السابق ذكرها عند الهنود : تبجيل واحترام للآلهة . اثنان من الآلهة يتصدران الأولوية ، بريثيفى PRITHIVI إله الأرض - والذى تصوّروه فى هيئة بقرة - ثم ديوس DJAUSZ إله الثور والسماء، وهو ما يُماثل تغيرّ الشخصية وتقمّصُها فى القديم [٣] . ولنا الآن أن نُشير إلى أقدم الآلهة (إندرا INDRA) قائد المحاربين الذى كان بالإمكان تقمّص شخصيته، بل وقتله أيضًا ساعة التقمّص. كانت شخصيته تمثل رمزًا لقطاع عريض من الهنود ، فهو يحمل علامات شامانية (نسبة إلى الشامان وسبق الحديث عنها - المترجم) تظهر فى نشيد الترنيمة الدينية ANTHEM والتى ذُكر أن (ڤريترا VRITRA)

---

* الآرى هو هندى أوروبى مُتعلق بأسرة اللغات الهندية الأوروبية التى تحدّرت منها مُعظم اللغات الأوروبية . والآرية هى اللغة القبتاريخية PREHISTORIC التى أُشتقت منها معظم اللغات الأوروبية - المترجم.

بمساعدة حدأة (حِدّاية) أوتتّين هما الحرب وأسبابها فى اختصار لتعبير "سحرةُ لمسحورين"، يُمثلونها (يشخصّونها بمعنى أصح) ويُضمنونها بطبيعة الحال حروب الشامان.

وفى وقت متأخر نتعرف على (ساما - فيدا) SZÁMA - VÉDA (والتى تعنى عالم الأغنية وطريقة الغناء بعد انتصارات قبائل درافيدا) حيث يظهر ديالوج ترنيمى دينى. كان غناء رقم (I.179) فقرة ١٧٩ يحوى:LOPAMUDRA ، زوجة AGASTJA RISI أوجاستيا ريزى، كَبَتَ زوجها ماجونفا MEGUNVA الغارق فى الزُهد والتنسك ASCETIC ثم تخطّيه لهذا التقشف - بنجاح - مُطلقًا العنان لمشاعره (أغلب الظن أنها الحسّية المتعلقة بالغريزة - المترجم) وبعد أن يقدم ترضية لها . فى الجزء الثالث III تحت رقم ٣٣ من الأغانى يدور حوار بين فيشڤاميترا VISVÁMITRA والكاهن الأول للملك بهاراتا BAHÁRATA يطلب فيه الكاهن من نَهْرى بياسّ BIASZ ، ساتّلدج SZATLEDZS ألا يُعيقا انتقاله من حالة إلى أخرى (ولعل المقصود هنا هو التشخيص والتقمص - المترجم). فى الجزء العاشر X فقرة ١٠ يكشف الحوار الشهير عن الرجل الأول فى بدء الخليقة ومأزق (الأخوين الشقيقين) وفيه يحاول JAMI وعبّر تكثيف درامى مُتزايد أن يحتمل أخيه جاما JAMA بالحب أثناء واحدٍ من الاحتفالات الدينية (٤). تميز الديالوج بالاستروفية * STROPHE .

* الاستروفية : هى هذا الجزء من القصيدة الشعرية الإغريقية القديمة الذى تنشده المجموعة وهى تنتقل ذات اليمين وذات اليسار (المترجم).

وهو ما يدلنا على أن النُطق والتحاور الشفهى باللسان ORAL قد سبق بدء الكتابة بعديد من القرون . المهم ملاحظة أن هذه الديالوجات كانت تصحبها إيماءات وحركات. يفترض باحثون هنود أن الأغنية تحت بند ٧ فقرة (١٠) والمُسماة (ترتيلة "الضُفدع") عندما كانت تُغنى كان رجال فى ملابس الضفادع يتراقصون مع الغناء، ليؤثروا على آلة المطر. كما يحفظ العصر القديم الديالوج الملحمى لمهابهاراتا وشكله تحديدًا : عندما يبدأ حوار الأدوار بالديالوج ، فإن المغنيين يتحولون إلى مُنصتين مستمعين (أى أن يكُفوا عن الغناء – المترجم).

وحسبما يقرر المؤرخون أنهم فى حالة لا يُحسدون عليها عندما يُطلب منهم تعيين تواريخ الأحداث وتسلسلها التاريخى فى الهند (كرونولوجيا) CHORONOLOGY . وهى نفس الصعوبة بالنسبة للمسرح الهندى. علينا أن نُفكر فى عدد كبير من مئات السنين لنحاول كشف عقبات مسدودة ، وساعتها فلن نكتشف إلا الظواهر فقط. فمثلاً عندما حدث هجوم الآريون ARYAN فى القرن الثالث قبل الميلاد كانت الهند تعيش العصر الذهبى للأدب السنسكريتى، وبعدها على مدى ألف سنة نتقابل مع مقدمات للتياترالية. والتى تُرى فى (رامايانا) RAMAIANA عندما كانت الاحتفالات تجرى لتضحية الحصان، إذ نرى إلى جانب مُنجمى النجوم رقصات وأدوارًا إيمائية تأخذ مكانها فى الاحتفال الدينى – وبتأثير من البوذية * – ونرى الإله ڤيسنو VISNU مع عشرة من رجاله

---

* BUDDHISM هى ديانة فى آسيا الشرقية وآسيا الوسطى . نشأت من تعاليم غوتاما بوذا القائلة بأن الألم جزء لا يتجزأ من طبيعة الحياة وبأن فى استطاعة المرء التخلص منه بالتطهير الذاتى العقلى والأخلاقى – المترجم.

المُطوّبين المُمحدين يُلبسونه الشخصيات التى يتقمصها . وبهذا يعيدون لنا الشخص القديم المُتلبس لعدة شخصيات أثناء الاحتفالات والعروض (تقمُّص سمكة ، سُلحفاة، خنزير برّى، رجل - أسد، قِزّم، "رُباط حذاء WELT، إطار صورة (برواز) ، قمر"، بوذا، رأس حصان). عَرْضُ هذه التاريخية الميثولوجية هو المقصود من الغناء لإظهار نَصْر كريشنا KAISNA ، وهكذا تباعًا يضعون "الحرب الطقسية" داخل هذه الاحتفالات.

فى احتفالات ماهافراتا MAHAVRÁTA ظهرت مسرحيات يرتدى فيها العارضون جلود الحيوانات، وهم يعلنون بذلك عن الإرث الموجود فى مدخل كهف سيتابنجًا SZITABENGA . لذلك فقد كتبوا بعدها مسرحية العرائس مهابهاراتا MAHÁBHARAT. مصطلح العرائس كان (بوترااليكا) PUTRALIKA أما مُحرِّك العرائس فأُطلق عليه مصطلح (سوترابروتا) SUTRAPROTA . قام (السُّوتا) SZÚTA وهم من المُلقين الجوالين للعروض بدور الجسر بين الحوار وبقية مشاهد العرض. لم يتقدم الحوار كثيرًا عن ذى قبل. فى أحد العروض قدّم المُقدِّم الممثلين ثم أعطى إشارة إلى المكان وأخرى إلى الزمان. تبادل العرض اثنان من مُجيدى فن الإلقاء الشِّعرى. BH" ىMA SZÓL" ، "ARDZSAN SZÓL" ، بينما ثالث DRAUPADI SZÓL الذى يُقاطع الاثنين الأولَيْن ليُوجِّههما إلى "صحيح الديالوج". يظهر خليفة السوتا بعد ذلك كقائد لفرقة المسرح التى تقدم الدراما السنسكريتية (وتتلخص وظيفته فى الدوران حول المناقشة على الوجه التالى : أولاً "مُوجِهًا للخطوط الرئيسية" فى

المسرحية العرائسية، ثم مُعليًا من شأن هذا النوع المسرحى ، بعدها يشرح "أتباع السوتا فى شرح الهدف" ، وأخيراً تظهر شخصية تمارس دورها فى شكل نصف كَهَنى" ليقيس مدى "نجاح الخطوط العرائسية" فى العرض (وكأنه نوع من النقد الفورى – المترجم)، حتى ليكاد العرض يتسم بالقُدسية) [٦].

إلى هذا الحد الذى وصلنا إليه، هناك أخبار عن شكل ما قبل التياترالية من عروض. (البهانديكا) BHÁNDIKA . واحدة من هذه الأشكال تُقدم الموسيقى ، ومشاهد لمهرّجين إيمائيين يتميزون بالعرَجْ LAME ، وآخرين مشلولين، وقرود، وطاووس، وحِمير، وجِمال وكلاب. الشخصيات تتقمص هذه الحيوانات وتفعل نفس ما تفعله من أصوات وحركات بالفِطرة بجانب رقصات مُعقّدة الريثمات. هذا النوع من الترفيه والتسلية لجمهور الحاضرين – البهانديكا قدّم "ترفيهًا شعبيًا" ، إلى جانب النوع الآخر (باريڤاترا)، يحمل فيه مُقدم العرض قناعًا يُغيره حسب تعدّد المواقف . ثم نوع آخر أُطلق عليه مصطلح (باهوروبا) BAHURUPA يعنى (الحرباء) CHAMELEON أو الشخص المتقلّب، وهو النوع الذى تم بتطويره وصول المسرحية إلى طور متقدم فيما بعد [٧].

منذ أعوام ٢٠٠ قبل الميلاد وحتى عام ٨٠٠ ميلادية تتحقق القوانين الحكومية وتدخل لغة السنسكريت إلى مجال الثقافة الهندية يتعامل بها الأثرياء والمثقفون ورجال البلاط وكهنة براهمين BRAHMIN . ظهرت بعض إبداعات لسبع كُتاب دراميين أذكرهم على التوالى : أزفاجوشا، بَهَاسا، كاليداسا، شُودراكا ، ڤيشاكهاداتّا، هارشا، باها ڤبهوتى .

ASVAGHOSA , BHÁSZA, KÁLIDASZA, SÚDRÁKA, VISÁKHADATTA, HARSA , BAHAVABHUTI هؤلاء الكُتــاب الذين يعــود إليــهم الفــضل فى القــرن الرابع الميــلادى فى بداية وانطلاق عــصــر دراماتورجية الأدب. فمسرحياتهم أعطت فُرصًا جليلة من الزاويتين النظرية والعملية التطبيقية. بدأت أولى خطوط التحقيق بنظام ناتيا – ساسترا- NÁTIA SASZTRA الذى ألّفه بهاراتا BAHARATA. نظام يقوم على شخصيات أسطورية – خرافية LEGEND يُعلى بهاراتا من شخصية قبلية عشائرية فيه. وفور تقديم العمل يتجرأ إبداعيون آخرون: أولهم بُهويًا BHOJA ، وبعده كوهالا KOHALA ، ثم دهاناندچايا DHANANDZSAIA ، فـيـشـفـاناتهـا VISVANÁTHA . وبعد استقرار إبداعاتهم تظهر فى القرن الثالث عشر دراما تورجية سجاراننديـن SZÁGARANANDIN [٨] تضمنت هذه العروض استتباب الجانبين النظرى والعملى التطبيقى (العَرْض) . لذا أجد من الأهمية بمكان الاقتراب لنا من نظام ناتيا – ساسترا وشرح أساساته.

نظام ناتيا - ساسترا :

المسرحية والدراما .

اليوم، باستطاعتنا الاطلاع على شكل نظام ناتيا – ساسترا . مؤلَّفٌ من ٣٧ بابًا يناقش أهم الملامح التاريخية والمشكلات من ناحيتى النظرية والتطبيق.

الأبواب الأربعة الأولى تختص بأصل (الأسطورة – الخُرافة)، المكان المسرحى، أشكال خشبة المسرح، مساحات الفضاء على الخشبة، أماكن تحرّك الآلهة والاحترامات الخاصة بهم، ثم المقدمة PRELUDE المسماة PURVARANGA وطريقة الإعداد لها. يتضمن الباب الخامس التضرعات الغنائية فى بداية المسرحية على نمط وطريقة NANDI (نَانْدى). ثم يتبع بابان نقرأ فيهما تحليلاً اسطاطيقيا جماليًا لفن المسرح عن الباب الثامن . إذن فالعرض من خلال هذه الأبواب – النظرية المُحررة كتابةً يصل إلى طرح خصائص التأثير بإيضاح وسائله الحسّية والعاطفية. ثم تفسيرات ثمانية أخرى عن BHAVA تؤكد امتلاك القدرة المسرحية على بعث التأثير الذى يُحدده المسرح. ما بين الأبواب التالية من الثامن إلى الثالث عشر ، تتسع ست أبواب للوسائل العقلية والفكرية عند الممثل، وهو ما يُسمونه اليوم "الرؤية البصرية" VISUAL : الجسم، تعبيرات قسمات الوجه تفصيلاً، حجم والمسافة الزمنية (للبُوزات) POSE ، التحرك على خشبة المسرح للمشتركين وخصائص هذا التحرّك وأسبابه، ثم الطريقة التى سيطر بها

العرض المسرحى (الصيغة) MODE . بعد ذلك ستة أبواب تُناقش الصوتيات (الأكوستيكية) ACOUSTICS : الصوت فى المسرح، الكلمات، موازين الأشعار، الضغط على بعض الحروف فى الإلقاء STRESS ، التكوين الفيلولوجى للحوار، الحديث على المسرح، الموقف الدرامى . ثم عشرة أبواب تختص بتقييم للموضوع الأدبى من خلال الدراما - المعروضة، وأخيرًا أربعة أبواب عن الأسلوب. ثم ستة أبواب عن خطوط التعارض والتناقض فى الدراما والعرض. تُحلل هذه الأبواب الستة : عناصر التقنية (المناظر والديكورات، الأزياء، الأقنعة، الإكسسوار، التلوين). فالتعبير المسرحى هو "عِلْم تعليم قواعد السلوك" (RULES OF CONDUCT- المترجم) لكل طبقات المجتمع. فَلَهُمْ ما يُقدمه المسرح والمسرحية من فِكر، وأدوار تحمل الفكر على عاتقها، ومكان يُبرز أين وزمن الدراما، وحركة تُعين الجمهور على الفَهْم والتعلّم، وفرقة مسرحية مُتحدة تغوص بجدية فى المشكلات المعروضة. الباب السابع والعشرون يدور حول الجمهور ويُوجهها فى الكثير لقيمة المسرح وتفهّم رسالة أو الخطاب الذى تحمله وتودُّ تسليمه للجماهير. بعد ذلك نطالع سبعة أبواب تتحدث كلها عن عناصر الموسيقى فى العرض المسرحى : الآلات، الغناء، "دراماتورجية الموسيقى"، العلاقة بين الرقص والموسيقى . ثم الثلاثة أبواب الأخيرة. الأول يؤكد عاكسًا مرة ثانية الأدوار المسرحية ووجهات نظر الشخصيات ، ثم فاصلاً بين مُوجّهى العرض المُقدّمين له البداية BHARATÁKA وبين العرْض ذاته (حتى يلغى تأثيرًا سبق طرحه فى بداية العرْض - المترجم) . وفى الباب السادس والثلاثين وقبل أن يغادر مكانه يشرح كيف وصل الممثلون القادمون بعد عصر بهاراتا إلى أدنى طبقة فى المجتمع.

هذا النظام الذى شرحناه تفصيلاً أكمله بهويا BHOJA . فإلى جانب عشر درامات – DASA RUPA) أضاف (١٨) ثمانية عشر "مُكملة" ناقشت أشكال المسرحية ، وجماعات كان يُطلق عليها RUPAKA . الفرق بين الاثنتين أن (الروباكا RUPAKA) كانت مستوىً أول فى مستواها الموسيقى والغنائى، كما أن الرقص مُحدد الظهور فى بداية العرض المسرحى وفى نهايته ، وأخيرًا جاء نموذج UPARUPAKA بالمسرحية الغنائية الراقصة[٩] .

ثم ماذا نقول ؟ إنه نظام إسكولاستى SCHOLASTIC (شديد التمسك بالتعاليم والأساليب التقليدية الخاصة بفرق المسرح – المترجم) يريد أن يُعلن لآلاف الطبقات فى الهند نظام (الكَاستّ) CAST التمثيلى ، وأن يُنبه إلى أنّ دراسة النماذج الشخصية فى مختلف المسرحيات موجودة فعليًا داخل دراماتورجيا المسرحية[١٠] .

من المهم الانتباه إلى نظرية (راسا) RÁSZA فى دراماتورجية سانسكريت . فالكلمة الواحدة – مَرةً ومرةً – تعنى بالنسبة للإحساس قرارًا تجريديًا : مثل الغضب ، البطولة ... إلخ. والممثل يستطيع بإحساسه التجريدى ABSTRACT تغيير رؤية العرْض المسرحى إذا كان لكل ممثل ودور وسائل التعبير لذلك. BHAVÁT (بهافات) يناقش هذه الفكرة، يعرفُ هو ثمانى نظريات "دائمة" ، بينما (٣٣) ثلاثة وثلاثون "غير جديرة بالثقة أو الاعتماد UNRELIABLE". النظريات الدائمة بمختلف ظلالها وأحجامها لابد أن تظهر داخل كل مسرحية. والجدول التالى يقدمها برموزها التى ترمز إليها RÁSZA .

سرينجار SRINGAR	رغبة ، حب	مناظر مظلمة
رودرا RUDRA	غضب	أحمر
ڤيرا VIRA	بطولة ، فَخْر	أصفرُ مشرئب بالحُمرة
بيبهاتسا BIBHATSZA	ازدراء ، كراهية	أزرق
هاسيا HÁSZIA	سرور ، ضحكات	أبيض
كارونا KARUNA	أسى	رمادى
أَدْبهتْ ADBHUT	اندهاش	أصفر
بَهَيانُوك BHAIANAK	خوف ، رعب	أسود

هذه الثمانية بنود تُحضر البند السابع RÁSZA BHÁVA ، التى هى النتيجة (السانتا) SZANTA بكل ما فيها من هدوء وإحساس بالسلام والطّمأنينة، وهى خبرة لا يُمكن كتابتُها . إن ما يطلبه بهاراتا من تأثيرات فنية لا يعنى التراجيديا الكبرى التى تأتى بها الكاثاراسيس لتوليد صدمة عند النظارة، لكن ما يسعى إليه هو "عرض الظروف الاجتماعية والمواقف". فالقضية ليست عرض مصير إنسان، ولكن التعرّف على حالة ذلك الإنسان ومعرفته بمدى الوعى الذى يحمله بين جنباته [١١] .

من الضرورى أيضًا التحدّث هنا عن نظام الممثلين. فبين شخصيات الآلهة ، والأبطال، والبطلات، هناك بعض النماذج الأخرى التى تُمثل فى بعض المسرحيات أدوارًا مُحددة، الاسم وسلوك الشخصية. مثل مشاهد النقاش، فسادُ المدينة، حياة الفن، المجنون الضاحك، وأيضًا كما فى (سَتاَ، سَتى) SZETA, SZETI الشاب والشابة المخطوفة العَبْدة رغم كونها على الدوام مُلازمة لسيد المنزل وسيدته، بما يمكن إطلاق مصطلح VIDUSAKA (ڤيدوشاكا) : قبل استتباب أمر الأدب وأشكاله الأدبية يبدو أنهم قد عرفوا (المُرافقة) التى تصحب سيدة البيت ذهابًا وإيابًا – مع أن الفرقة المسرحية (الكاست CAST) بالأدوار تتواجد شخصية براهمين الذى يتحدث عادة بلغة (البراكيت) PRAKىT رغم تمثيله لدور الوسيط بين الشخصيات النسائية وأحيانًا ما يقوم بدور الراوى . فى البداية كانت الشخصية تُمثل الاتزان، والعقل الراجح فى التفكير. بعدها تحوّل إلى تمثيل "مُهّرج القصر"، حتى أصبح يهتم بجسمه وهيئته بالدرجة الأولى ليُحس جسده بالسعادة الراقية. لكنه يتحول أخيرًا إلى شخصية ثانوية تابعة تجعله أقل أهمية وشأنًا SUBORDINATE، يبتز ويستنزف الآخرين WRING، مجنون ، مُهّرج ، سمينُ أحدب ، أصلع ذو أسنان بارزة كريهة (صورة مطابقة "لكالڤوس CALVUS الإيمائية". كما كان من بين الشخصيات دور PRERANA ضمن أدوار UPARUPAKA وكذلك دور ATTA BODAKA) [١٢] .

مع أن ناتيا – ساسترا تبدو مُتدثرة بمعطف الأساطير والخرافات – فإنها تحتفظ بتصميم التطور التاريخى للمسرحية وتشترك فيه . وَوفق ما تقول به فحوصات الأسطورة أنها كانت مُضطربة المعانى، لهذا اتجه إندرا بهذا السؤال

إلى براهما للاستعلام عن حقيقة الاضطراب. لكن لمّا كان من المحظور الإجابة على السؤال الخامس، فقد عقَدَ براهما العزم على جديد سمّاه VÉDA الجديدة. ثم لمّا كان إعداد تصميم NÁTIA - VÉDA بعبارات وكلمات مُنشقة من الـ RIG - VÉDA فقد جاء التصميم على الوجه التالى : الأغانى تخرج من VÉDA ، والأحداث تنبثق من JADZSUR - VÉDA . أما RÁSZA (التى تُغير نفسها وخصائصها فى العرض المسرحى) فإنها تخرج من - ATHARVA VÉDA . ولما كان هذا التصميم الجديد (ڤيدا الجديدة) لا يؤكد سلطة الآلهة فقد وثقوا فى بهاراتا بأن يقوم "هو وأولاده المائة" لتمثيل أدوار النساء (راقصات الآلهة) لبدء تطور جديد فى الحياة المسرحية. وفى أول عرض من هذا النوع دارت الحرب بين الآلهة والروح الحارسة DEMON الشيطان أو العفريت، وكسب الآلهة معركة الحرب. لكن ذلك قد أغضب الشياطين فبدأوا فى إفساد العرض. بعدها سوَّر بهاراتا مكان المسرح ببناء حوله، وجهّز العرض بعد ذلك باشتراك مُتبادل بين الآلهة والأرواح الحارسة – العفاريت . لكنهم يبدأون فى إيذاء الممثلين. ثم تأتى النهاية بأسطورة خرافية عن الملك عدو إندرا الآرى بينما يتعاون معه ناهوشا NAHUSA شادًا من أزره [١٢] ، هنا تنتهى الصورة الشعرية.

"قبل عصر بهاراتا" كانت مُقدمات التياترالية "غير منتظمة" . وعندما بدأ "التنظيم" بدفع عجلة المسيرة إلى الأمام وقع التطوير على عاتق المجتمع نفسه. الأمر الذى فَرَّق إلى قطع متناثرة عناصر مختلفة من VÉDA ، ومن المسرحية. ولما كان من الضرورى التصالح مع الآريين الغزاة فقد أُتفق بينهما على أن تعرض المسرحيات الوجهيّن. من هذه اللحظة بدأت الدراما السنسكريتية ودراما تورجيتها . والجدول الآتى يُبين بوضوح العلاقات بين النوعين.

VÉDA ڤيدا	ELEM العُنصر	طريقة العرض
ريج RIG - VÉDA	"كلمات"	اشتراك السوتا SZUTA ، ديالوجات بورانا PURANA
ساما SZÁMA - VÉDA	"موسيقى"	بمصاحبة موسيقى سوتا
يادچور - JADZSUR VÉDA	"احداث"	تقمّص الشخصيات بالملابس مع الموسيقى.
أثارڤا - ATHARVA VÉDA	"راسا" RÉSZA	مسرحية ذات مشاهد بوسائل مُعقدة.

بهذا التكوين وهذا التحوّل من العرض الملحمى إلى المسرحية يكون الطريق مفتوحًا دون أية كرونولوجيا (١٤).

نقطة هامة أُشير إليها هنا، وهى انتهاء التماثل أو المطابقة التى كانت بين المسرح القديم ومسرحيات "آسيا". وبينما كان المسرح الإغريقى يضع فى عالَمَه المدينة كمركز ، لم يحدث مثل ذلك التطور فى حياة شعب آسيا : بقى المجتمع مُرتبطًا بشكل القرُى القبلية والعشائرية، وفوق المجتمع المتغير دائمًا من حُكامه يُدار بواسطة سلطات أعلى من السادة والبلاطات تحت حُكم استبدادى طغيانى DESPOTIC حتى أطلقوا مصطلح "البيت الزُجاجى" (GLASS - HOUSE) (ومعنى المصطلح هو البيت المسرحى أو الهراوة التى تُربى وتُنتج العُنف - المترجم) ، فى اتهام واضح للأدب الدرامى والثقافة المسرحية.

تتابعت الحكومات خلف بعضها البعض فى شمال القارة الهندية : حكومة موريا (٣٥٢-٢٣٦ قبل الميلاد) MAURJA والتى فى آخر عهدها حوّلها الملك أشوكا ASóka إلى حكومة تخدم أهدافه ومحاولاته مركزيًا CENTRALISM * (ومن بينها منْع المسرحيات وعروضها). بعدها وفى آسيا الوسطى عاش كوشان KUSÁN داخل إمبراطورية واسعة (٢٣٦ قبل الميلاد - ٣٠٠ ميلادية) وأثناء تلك الحقبة تقهقرت البراهمينية (نسبة إلى براهمين) إلى الوراء. كما أن نظام VARNA بدأ يتغير ويتبادل المواقف مع نظام الكاسْت CAST تحت اسم DZSÁTI. وفى البوذية فإن "الطريق الجديد" MAHAJANA الذى تمتع بجماهير عريضة حوله استطاع فتح الطريق إلى الهندوسية ** وتكوّنها . ثم حُكم آخر هو إمبراطورية جوبتا GUPTA (٣٠٠ - ٥٠٠ ميلادية) يحمل عناصر الإقطاع الذى حجب الإنتاج وكل شىء عن الشعب ومُتحكمًا إقطاعيا يراقب الحركات والسكنات بواسطة حُكم عسكرى عنيف من ضباط استعان بهم الملوك على اختلاف أزمان حُكمهم.

هذا العالم (البلاطىّ) المنتمى إلى القصور والبلاطات والحُكام كان يتعامل مع ثقافة سنسكريتية عالية المستوى . هكذا بدأت الدراما السنسكريتية ريادة طريقها. ازدهر فى ذلك العصر نوعان من الدرامات : NATAKA (ناتاكا)

---

* المركزية : تُركّز السيطرة الحكومية بيد سلطة مركزية.

* الهندوسية أو الهندوكية HINDUISM ديانة الهند الرئيسية .

(يحوى موضوعات تقليدية، وإعداد مسرحى لميثولوجيات ملحمية ودينية). ونوع آخر (براكارانا) PRAKARANA يتكون من أى أفكار أو موضوعات تقع عليها عينُ المؤلف الدرامى حتى ولو كانت أفكار زملاء عصره. برز من كُتاب النوع الأول (ناتاكا - المترجم) دراميان نابهان هما (أشفاجهوشا ASVAGHÓSA، بَهَاسَا BHÁSZA (ما بين القرن الثانى قبل الميلاد والقرن الثانى الميلادى). عرفناهم كأوروبيين بداية القرن الأول الميلادى . الأول أكبر شعراء البوذية، لم يبق من دراماته إلا أوراق درامية متناثرة (اكتشفنا ذلك فى بداية قرننا - يقصد أ. د. سيكاى چيرچ حسب معنى الجملة وتركيبها اللغوى ، القرن العشرين) لكن هذه المتناثرات تكشف عن اللهجة ، واللغة العامية الخاصة بطبقة اجتماعية ما أو صناعة أو هى لغة متفرعة من لغة الأم .. الديالكتيك DIALECT ، كما تكشف عن طريقة استعمال اللغة التى استعملها فى دراماته، وعن نماذج الشخصيات المسرحية. أما الدرامى الثانى (بهَاَسَا)، فقد ترك (١٣) ثلاثة عشر من المسرحيات (وهى التى عثرنا عليها أو أُكتشفت فى بداية قرننا هذا) لكن المؤرخين يُعزون أربع درامات له. (فمثلاً دراما VASZAVADATTA ÁLMA تعتبر الأسرة وحدة المجتمع) بمعنى أن الأم فى الأسرة هى فى أعلى المراتب. مع أن الأساس الأصل فى التزامات وقيود VARNA هو الطقس أو الشعيرة الدينية. وتُظهر المسرحية العلاقات المُتوترة مع الجيران، ومنها يظهر الصراع. ونتبين نحن بل ونُحس بالعداوات المدنية بين سُكان المدينة. رغم أن شخصية (ڤيدوشاكا) تبدو شخصية جادة VIDUSAKA .

ثم يظهر ما بين القرنين الرابع والخامس الميلادى اسمان آخران يرتفعان فى عالم الدراما. الأول من الهند الوسطى كاليداسا KÉLIDASZA الذى ترك لنا ثلاث درامات (أورفوسى رجل الشّجاعة، الملك والراقصة الهندية، تسليم ساكُونتالا). أعدّ كاليداسا درامات أخرى تدور حول الإرث القديم والتقاليد وجماهيرها، وموقفهم الدنيوى وخبراتهم بالحياة والنفس WORLDLY حتى سماّه الناس هناك LOKA - CSARITA مُصطلح يطلق على العارف والمُهتم بشئون الحياة.

والاسم الثانى فيدوشاكا شخصية نشطة صديقة للمكائد INTRIGUER قريبٌ من المجتمع، وإحدى مسرحياته وبطلها (سوداركا SÚDARKA) بعنوان (سيارة الصلصال) حول تاجر مسكين - وبلا أية مصلحة - يقع حقيقةً فى حب إحدى محظيات البلاط فاسنتاسينا VASZANTASZÉNA ، والتى ترفض الاقتران بقريب للملك وَغْدُ الشخصية. وعندها يتهمون التاجر بقتل المحظية ، لكن يوم تنفيذ حُكم الإعدام تنفجر "ثورة" فى المدينة تُساعد على إطلاق سراحه، بينما يتغير الحُكم من ملك إلى آخر.

تُعطى تواريخ القرن السابع الميلادى ما يدفع الشك فى أن العصر كان يسير تجاه الانحدار. ظهرت درامات تتحدث عن الملك هارشا HARSA أو عن أعوانه (شلّته) من الشعراء (سعادة الحيّات) عن تضحية ملكية. بعد قرن من الزمان يُلفت عمل فيشاكودوتّا VIÁSKHADATT النظر إليه (خاتم الوزير راكشاسا

RÁKSASZA). فالوزير فى الدراما لا يرغب فى الوقوف ضد السياسة أو يُعادلها، لكنه - عبر أحداث مُعقدة - يطالب مُلحًا مكافأة رجل من رجال الحاكم المنتصر باعتباره جُزءًا من انتصار الحاكم.

إن أعظم بريق وتألّق للأدب الدرامى السنسكريتى وهو الأخير فى الوَهّج يرتبط باسم بهافابّهوتى BHAVABHUTI (بين القرنين السابع والثامن الميلادى) ، فدرامته المُعنونة (مالا - تيمادهافا MÁLA - TIMADHAVA) لا تتحدث عن قصص حبٍ لشباب الطبقة الأرستقراطية. وقد كتب نفس المؤلف الدرامى - على نمط (رامايانا) RAMÁJANA - مسرحيتين تظهر فيهما قدراته الشعرية فى الدراما . أما درامته الأخيرة (قصة راما الأخيرة) فإنه يضعها فى صورة "مسرح داخل مسرح" (وهو ما فعله الإيطالى لويجى بيرانديللو كمنهج مسرحى فى درامته (ست شخصيات تبحث عن مؤلف، ولكن فى القرن العشرين الماضى - المترجم).

تختفى بعد فترة الدرامات الحية الخالدة LIVE هذه، وتختفى معها فى الوقت نفسه اللغة السنسكريتية أيضًا. حتى يظهر فى القرن الثانى عشر الميلادى نظام مجازى استعارى ALLEGORICAL عُرف باسم برابُودها - اتشانّدرودايا PRABÓDHA - CSANDRODAJA الذى يتوخى حركة "الأدوار المسرحية - الممثلين" مثل الملكة الخيرية BENEVOLENT المطبوعة على حُب الخير والصدقة، الملك المُمَيز DISTINCTIVE ، الفارس السخيف.

لابد لنا من مَسٍّ مشكلة هنا . افترض عدد من الباحثين أنّ فتوحات الإسكندر الأكبر المقدونى ، أو أنّ بلاد شمال الهند التى أقامت معاهدات تجارية مع الغرب، أو أن تأثيرًا منقولاً من الكوميديا أو الميموس قد يكون السبب فى تكوّن الدراما السنسكريتية . وهناك بيانات معلوماتية أن البلاط الهندى قد عرض أعمالاً إغريقية، وهكذا عرفت الإنتلجنسيا الهندية هذا النوع من الدرامات. كما جاءت بعض البيانات والإفادات بأن خشبة المسرح الهندى عرفت الستار JAVANIKA (ياڤانيكا) ، (والمقصود هنا ستار المقدمة - المترجم) لكن هذه البيانات كانت بعيدة ونائية عن الواقع والتاريخ. قدّمتُ هنا علامات تاريخية، لكن هذه الحقائق وغيرها تُشير بل وتُبرهن على أن الثقافة الهندية كانت لها الفرصة كاملة على تشييد مسرح خاص بها يُعبر عن خصوصياتها . لكن الحقيقة تكمن فى أن تطور المجتمع الهندى قد وقف مُتسمّرًا على باب المدينة .. أى قبل حالة التراجيديات عنده. وبدلاً من إذكاء الصراع الدرامى فإنه استبدله بِنظم قانونية صحيحة VALID بلورت فكرة القبول والإذعان ACQUIESCENSE . هذا "الرومانس" الذى كتب عنه لوكاتش چيرج LUKÁCS GYÖRGY (والمقصود هنا المسرح الهندى - المترجم) ليس إغريقيًا، "وليس تراجيديًا" بما له من أهمية فى الدراما[١٥] ويبقى شئ : فى مكانٍ ليس فيه مدينة (مدنية) ، ولا ديمقراطية ، هناك - وكما كان فى الهند - فلن يُولد الكورس.

- مدى تأثير الدراما الهندية

يتفق الباحثون على أن الثقافة الهندية لم تتعدّ حدودها إلى بعيد داخل مجالها الجغرافى ، جنوب شرق الهند ، إندونيسيا ، حتى شرق إيران، ووسط آسيا (آسيا الوسطى) أيضًا. خاصة مع انتشار البوذية بقوة التى اعتمدت على نظام شعائرى سمح لها فى بعض الحالات باستمرار الحياة فى مكانها ووطنها فى الوقت الذى عادت فيه من جديد هندوسية براهمية إلى الظهور مرة ثانية مُمسكة بالدور الرئيسى [١٦] . ثم تحولت (هندوسية براهمية) إلى نوع "EXPORTTA" خاصة عالم رامايانا ، بوضوحه ، ترتيباته الضرورية المُنظمة ، وثِقب فكره PERSPICACIOUS فى انتقاء الأحداث، وتركيبته الخَطّية (مُؤَلف من خطوط مستقيمة LINEAR – المترجم)، وتسلسل رمزياته النقية، الجيد والسيئ فى حرب على الدوام، حتى لتصبح هذه المبادئ عقيدة يمكن البناء الدرامى عليها. تذوب خطوط الأرواحية ANIMISM – الطوطمية خاصة فى بلاد نامية تحت مستوى التقدّم أمام نوع جديد كهذا الـ EXPORTTA . فالطقوس الزراعية أصبح لها أبطال جُدد فى الدراما، وخطت الدراما تورجيا لِتحل محل الخرافة والأسطورة ، وانتقل فن التمثيل ليُصبح "مادة مضادة" للتقمص الماضى : النتيجة، جماعية مشتركة ، إنترلود، خوف – سخيف مُضحك RIDICULOUS من "الأجنبى"، مسرحيات فردية (من ذات الشخص الواحد)، مُزاحمات وتنافسات .

نماذج مسرحيات سرى لانكا SRI LANKA

هذه الجـزيرة (وأظن أن لفظة "LANKA" تعنى جـزيرة) أغلب سُكانهـا القدامى من الـ VEDDÁK ، بعض قبائلهم وعشائرهم يعيشون حتى اليوم فى الجبال . فى القرن الخامس قبل الميلاد أُرغموا للعودة إلى الشاطئ الريفى، ومؤخرًا قَوِىَ نفوذ التاميل TAMIL فى شاطئ الهند الجنوبى . فى القرن الثالث قبل الميلاد توسّعت البوذية كمذهب دينى، فتغيرت شعارات (الهاينايا HAINAJA) . وَوِفْق مخطوطة مُقدسة TIPITAKA (تيبيتاكا) انتشرت لغةُ بالى PALI فى القرن الأول الميلادى. معلومٌ أنّ DZSATAKA قد انتشرت بين الناس كإحدى القصص البوذية الشهيرة فى الأدب البوذى والتى كانت تُعدّ فى شكل ديالوجات درامية. لكن سُكان القُرى ظلّوا يعيشون مع الأرواحية : فالأرواح موجودة فى الأشجار، والأرواح الغاضبة تُثير الرياح والعواصف عند غضبها. وهكذا كان السحرة (الشامان) مستعينين بخرافات الشياطين. فى هذا الإطار وبين هذا العالم شيّدوا احتفالات تياترالية تستعمل القناع، تقيهم شر الأرواح الشـريرة : هى NETIMA - JAKUM ، JAKUMA - SZANNI، GARAJAKUMA أو TOVILA . فى هذه الأعياد الاحتفالية تسير المسيرات والمواكب على شكل روح حارسة DEMON (ذئب ، دُب، حيّة) لكنها مُحرّفة الشكل (بأنف مقطوعة، أو أسنان ضخمة) تُظهر الوجوه فى بعض الأحيان – وجه الإنسان . وكل واحدة من هذه المظاهر تُشير إلى مرض أو طاعون.

كما ضمّت هذه المسرحيات لُعبة SZOKARI وأصلها تاميلىّ فى الغالب، هذا المشهد الذى كان يستهوى الجماهير يحدث فى الأسابيع التى تعقُب رأس السنة الجديدة فى سبعة أيام متتالية تجرى فى مسائياتها فى أكبر ميادين القرية (الظاهر أن المشهد يحدث بعد الحصاد ظنًا منهم أن ذلك يحمى حصادهم من التلف أو الظواهر الطبيعية ضد الحيوانات المُباغتة).

ارتبط ذلك بالتأثير الهندى لمسرحيات الآلهة PATTINI ، كاتاراجاما KATARAGAMA . وهى مسرحيات شبيهة بالمسرحيات الهندية "القصصية" فى شكلها وتكوينها . فى دخول الأدوار والشخصيات المسرحية فى البداية بعدها تأتى ديالوجات الأحداث. فى هذه الصور المسرحية الدينية يتجلى موضوع الميموس بارزًا . زوج وزوجة هندية – جوروهامى GURI HAMI وزوجته العاقر. إذن يبدأون فى سرى لانكا إلى طلب مساعدة الإله كاتاراجاما . تشتمل المسرحية على المغامرات والأسفار : يعتقدون أن الزوج ميت (المقصود هو الضعف أو الموت الجنسى – المترجم) ولابد له من البحث عن طبيب. لكن الطبيب يغازل الزوجة حتى يعود الزوج إلى "البعث" RESURRECTION . بعدها تأتى الإنترلود – تلد المرأة طفلاً وتجمع هِبة من النظارة المشاهدين . وفى النهاية تطلب عطيّةً BOON من الحيوانات وبركة من الحصاد .

النوع الثانى من هذه المسرحيات الدينية هو (كولامى) KOLAMI . وهنا نتعامل مرة ثانية مع مصطلح تاميلى قديم. يُشير إلى "الأزياء" التى يرتديها

"الممثلون" . المعنى الثانى للمصطلح ذى المعنيين : "مسرحية بالأقنعة". أصلها يعود إلى رقص بانتومامى، بعدها يدخل الممثلون بالحوار والغناء. المهم هنا أن نوع كولامى هذا مسرحية تجديفية تنتهك حُرمة المقدسات PROFANE فى جزأين تنتهى باثنين أو أربعة ممثلين بلا أقنعة يختمون المسرحية . بعد ذلك يَمرُّ صاحبو الأدوار (الممثلون) – قاضى القرية، الكاتب، غسّالات من النساء تحملن الطبول. هذا الموكب فى آخر مطاف المسرحية يُعيد إلينا – لحظات تاريخية – لأنه يُمثل ثور ونِمر فى الإنترلود النهائى . تحتوى الأحداث على مجموعة من المشاهد القصيرة لحكايات الجزيرة تظهر فيها حياة الفلاحين اليومية بفكاهاتها ونوادرها. الأقنعة هنا بعيدة تمامًا عن الرموز . يُحددون عشرة ألوان مختلفة . الأبيض للنساء ، اللون الوردى للإليت الراقية، الأصفر الفاتح للفلاحين والصُناع، بينما اللون الأصفر الداكن للأرواح الحارسة، أما اللون الخاص بهم فكان الأحمر على اختلاف تُوناته وتدرجاته، واللونان الأزرق والأخضر فكانا للسكان والأسلاف القُدامى إشارة إلى VEDDA ، واللون الأسود إلى الأحياء الغَلّظى . الملك والحاشية يلبسون أغلى الملابس، كبار رجال العشيرة يرتدون أقنعة ضخمة الشكل والهيئة، أكثر الشخصيات وأعتاها رُعبًا يلبسون قناع (ناجا NÁGA) المرسوم على قمته حية الكوُبرا . هذه الصورة المسرحية للزى تكشف وتدلل على النظام الطبقى فى المجتمع ، وُتكْمِلُ فى الوقت نفسه حقيقةً هامة عن الأدوار التمثيلية فى (رامايانا) : من بين المشاهد فيها قصص عن حياة بوذا (دجاتاكا) DZSÁTAKA . ليس هناك أية إشارة تفيد إلى انتقال الدراما السنسكريتية.

أما موقف العرائس وخيال الظل فكان فى مرحلة البداءة REDIMENTARY ، فمسرحية (رانجوين) RANGUIN يعنى مصطلح اللفظة الهندى فيها ("المهُرج" كما يعنى "خشبة المسرح"). كل هذه الأنواع البدائية تجرى العُقدة فيها على أرض جماعات القرية (١٧) .

جزيرة بالى PALI : حارسة التقاليد .

إذا ما تعقّبنا التأثير الهندى فى القارة، فإن علينا اقتفاء ذلك الأثر فى جزيرة يافا ، لأن بالى تقع فى أقصى مكان من شرق يافا . تجنبت دعوة التأثير الإسلامى فى تمسّك بالحالة القديمة التى كانت عليها، وبذلك كانت "قريبة" من مسرحيات الشرق الأقصى فى بداياتها . فمثلاً تحتفظ بالى بخيال الظل النموذج القديم فى يافا، والتى يُسيطر عليها إبداع الفنان DALANG (كما كان يُطلق عليه) مع تواجد عناصر شامانية فيها . نلحظُ تغيُّرًا فى شخصية الفنان المُبدع مُحرّك العرض AMANGKU DALANG من حيث المُداواة والإبراء HEALING أو من حيث دعوته إلى احتفالات الوفاة والعزاء. فَبعْدَ (١٨) ثمانية عشر جُزءًا بعد مقدمة DALANG يضع ستارًا أو شبه ستار على مرتفع يُمثل خشبة مسرح، وعدة لمبات (نعرف من مصادر أخرى أنّ الضوء الصادر عن هذه اللمبات مساءً رمزٌ لزوج الطائر) . MANTRA (مانّترا) دعاءات وتضرعات

تدور للتأثير على المشاهدين. بهذه الاحتفالات الشعائرية يفتحون صندوق (رينجت) RINGIT (رينجت = "عروسة" "شخصية من خيال الظل"). يستند المشهد على شخصيتين رئيسيتين تقفان على جانبى المرتفع الذى يُمثل خشبة المسرح ، ثم ينتقلان إلى منطقة الخيال الظِلى . (كاكايُونانت) KAKAJONANT يُجسّد منتصف خشبة المسرح ثم يخرج بعدها مُلتحمًا مع بقية الشخصيات الثانوية مُمثلاً لقبيلة المُوز ، ثم تتبع الشخصيتان الرئيسيتان : النبيل بهاراتا والإله (كالا) KÁLA واللذان بوِسْعهما ومن حقّهما تدمير اليوم الذى جاء بالبشرية إلى الحياة. النبيل يُهدد بالأخطار. حينذاك تبدأ المطاردة ، لكن النبيل ينجح ثلاث مرات فى الهروب : أولاً يهرب تحت مجموعة أوراق، ثم يختفى تحت أعواد البامبوس وأخيرًا خلف مكان ذى ثلاثة أبواب. لكن كالا يلعن هذا الهروب الثُلاثى. اثنان من المُعلّقين COMMENTATOR الظلّيين (عبر خيال الظل يظهران – المترجم) يصحبان الأحداث ، مِرداح، تِفالِنْ MERDAH و TVALEN (من الطبيعى أن يكون حوارهما من DALANG). عندها يبدأ الجزء الثانى من المسرحية ، أخت البطل أدنافاتى ADNAVATI تُقدم لمهابهاراتا البطل الأكبر أردوچونا ARDZSUNA ليكون فى صُحبته وخِدمته إذا ما انتصرت قوة الاله بموت أخيها كالا . يقبل أردوچونا الحرب ويعثر على سهم عجيب كالمعجزة MARVEL وبجانبه رأس كالا غارقة فى الدماء. هذا الانتصار لا يعنى فقط هروب الأمير النبيل بهاراتا، قَدْر ما يُشير إلى النصر على القُوى الشريرة. بعدها

تتواصل المسرحية DALANG إلى المداواة والإبراء وطقوسهما .... إلخ. عدد من التضحيات والهدايا (خيوط كعقود السُبْحة، لحم بطة أبيض، النبات المتسلق التانبول BETEL، الفَوْفَل والكَوْثَلَ شجر من النخليات BETE PLAM، وأنواع مختلفة من الأُرز) . ساعتها يُحضّر DALANG "الماء المُقدّس" يقهر به الشرور . يشرح السحر الزراعى أنّ ذلك يجلب الطهارة والنقاء إذا ما وضع الرجل المِنجل * بين كتفيه. أما إذا ما كانت أُنثى فتضع بين كفّتى يديها عجلة الغَزْل SPINNING WHEEL . وبعد نَثْر الماء المقدس تَعرض التضحيات على كالا ألاّ يُؤذى الآخرين. وهنا لحظة تياترالية هامة جديرة بالاعتبار : كيف تتغير على طريق مسار المسرحية شخصية كالا المخدوعة؟ مثل هذا التغير الذى يعنى "خطًا تطوريًا" سنتقابل معه كثيرًا فى تاريخ المسرحية فى عدة أحقاب مُقبلة.

شخصيات خيال الظل فى بالى، وكذا حجم الستار أصغر منه بكثير عند جزيرة يافا . فإلى جانب موضوع رامايانا هناك سلسلة من المسرحيات تعرض المكان مثل TJUPAK ، TJALONRANG البارزان فى العروض المسرحية.

قد يكون من المهم الإشارة إلى أن أهم الأهميات فى خيال الظل وعروضه تقديم الطبقات القديمة، إضافة إلى الاحتفاظ بعالم الرقص الدرامى فى جزيرة بالى. هناك بقيت أيضًا ثقافة الصيد الطوطمية التى خَصّت الرجال وأعمالهم ، وظهر فيها حارس الشرور، ودرامات الرقص المُعبرة عن الرُعب

---

* المِنجل SICKLE ستة نجوم فى برج الأسد تُشبه المنجل – المترجم.

والفظاعة، والثقافة النسائية التى تُشرف على رعاية النباتات والزراعة برقصاتها الليرية الناعمة. كل هذه العناصر الإشعاعية الفنية دخلت إلى ناتيا - شاسترا والى ABHINAJADARPANA بعلامات مُحددة فى نظام الحركة المتغيرة. فمثلاً فى أولج OLEG يدور الرقص لِشرح تعابير ومقولات مهابهاراتا ("كِريشنا KRISNA يُوزع حُبه بين الجسد والروح".)، أو أن شخصية جراداج GRADAG المُتدثرة بملابس الجُزام LEPROUS يعلو رأسها قناع الموت تعرض رقصات تُوحى وتُشير إلى طَرْد المرض ، أو (بارونج) BARONG التى تُجسّد انتصار الأرملة والشياطين فى معركتهم على قُوى الحياة العُليا وما خلفها فى أقنعة خيالية وهْمية FANTASTIC تُمثل النمٌر ، الخنزير البرى، الأسد ، القطط ، وسْط شعارات وأعْراف مُذهبّة ومُلونة وأقنعة خشبية تُعطى الخبرة الحياتية . هذه البارونج يرقصونها قبل عَرْض السلسلة التاريخية TJALONARANG مباشرة.

فى عصر متأخر لدرامات الرقص تظهر بوادر TOPENG التى ظلت مستمرة حتى القرن الثامن الميلادى .. حتى حُكم سلالة MADZSAPAHIT (مادچاباهيت) تُصوِّر الطقسيات المُقنعّة القديمة. أما الشكل الجديد بعد ذلك فهو RITUAL - CLOWNOK فقد تجاوز مع درامات الشخصية الإلهية الهندية .مثّلت مسرحيات نصف التياترالية القديمة فى بالى المُسماة (تشالوناروانج) CSALONARONG الرقص فى احتفالات الموتى (وهى إحدى

نوعيات BARONG) فى الصباح قبل الظهر الإلهة ، وفى المساء الترويح الذى أفرز نوعًا آخر يُسمى (جامبوه) GAMBUH يعتمد على قصص الرقص الدرامى الشعبى ، ونوعًا يهتم بالسُكان هناك (فوينج ليماه) VAJANG LEMAH ، وكذا إعدادًا لقصة غرام النبيل (باندچى) PANDZSI "كأوبرا بالى" ونوعها المعروف (أَرْد) ARD . لعل المشهد المحبوب لدى الجماهير هو مشهد الرقص الإيمائى الشخصى الذى كان يروى حكاية سيد القصر وهو يصحب فى كل يوم سيده (الحاكم) أثناء التمشية الصباحية [١٨] .

يافا JAVA : مركز مسرحيات فويانج VAJANG

قدّم سُكان قبائل جزيرة بالى بطريق الهواية العروض الدرامية مُتقمصين الشخصيات الدرامية للمسرحيات، فى وقت كانت يافا قد تم فيها تكوين الحكومة والقوة السياسية المركزية مبكرًا - شاطبين على عالم المسرحيات الأرستقراطية الباقية. وبهذا تغيرت درامات "شامان - DALANG " التى كانت تُمثل فن التمثيل الرسمى. فاجاءت المدينة - الجزيرة موجتان ثقافيتان كبيرتان وصلتا إليها . الأولى الهندوسية - البوذية (بقيت علاماتهما فى المعمار مثل معبد بوروبودور BOROBUDOR) كأثر تاريخى فى البناء. وفى بداية القرن السادس عشر الميلادى ظهر الإسلام فى المقدمة.

VAJANG (مصطلح المسرحية الإندونيسية) سار إلى طريق التقدم والازدهار منذ القرن الثامن الميلادى . فى البداية امتلأ بالأرواحيات ممتلئًا بعناصر رامايانا، ثم بمسرحيات قصصية تاريخية عن البطل باندچى – واحد من الحُكام السابقين : (سيندوك) SZINDOK شخصية كاميسڤارا KAMESVARA الأول والثانى المثالية كانت العمود الفقرى فى عروض خيال الظل . إن مصطلح "VAJANG" لم يكن قد استقر على معناه بعد، حتى أن الأمير حمزة احتل جزءًا أساسيًا فى عَصَبَ المسرحية. عدم الاستقرار على المصطلح ولّد عبارات عدة مثل "قديم" ، "عروسة"، "مسرحية". ويبدو أن عدم وضوح المصطلح قد سببّ اختلافات فى الفَهْم والمعنى. فأول كتابةٍ عنه عام ١٩٠٧ ميلادية تُشير إلى يافطات فى وسط يافا، إعلان عن المسرحية . أول ترجمة للّغة الأوروبية لهذا النوع صدرت عام ١٩٣٨ م. كانت قد صدرت كتابات سابقة تحمل معلومات عن الأشكال القديمة (الشخصيات الأربع الرئيسية، مسرحية خيال الظل، مسرحية العرائس، "الخداع والنفاق"). من كل هذه التشكيلة المسرحية النوعية تكوّنت نماذج مسرحية نعرضها فى الجدول التالى :

– من القرن الثامن الميلادى VAJANG KULIT أو LULANG (خيال الظل) .

– من القرن الحادى عشر الميلادى VAJANG TOPENG (رقص باستعمال القناع) + VAJANG VONG (رقص بلا أقنعة)

- من القرن السادس عشر الميلادى VAJANG GOLEK (عروسة دائرية بلاستيكية).

- من القرن السابع عشر الميلادى VAJANG ORANG (دراما راقصة).

- فى زمن غير محدد VAJANG BEBER (إبراز الصورة) .

وجّهت النماذج المسرحية رسالاتها إلى الجماهير. يتوافر عنصران مُشتركان فى كل مسرحية يربطهما شكل يعرض اختلافاتهما . الأول هو شخص DALANG الذى بإبداعاته الذاتية الشخصية يلعب بعد أن يُحضر ويُعد إلى النهاية العرض كله ، بينما يظهر TOPENG عبر الانتقالات : وبينما يقص الممثلون الراقصون بحيوية يذهب TOPENG بين الجماهير شارحًا لهم ومُلخصًا أحداث المسرحية .

الخاصية الثانية المشتركة فرقة الغناء الموسيقى GAMELAN إنها تحفظ كل العلاقات القديمة وإرث الماضى فى خبرة بالى . تعرض فرقة GAMELAN ANKLUNGBAN إلى جانب العزف والغناء والطبول عددًا من آلات الضَرْب الموسيقى المِزاجى . أما فى GAMELON GONGBAN فتضيف إلى الغناء الموسيقى صوت جونج واحد وميولوديا تُقدم بواسطة الفلوت ، والآت موسيقية وترية كما فى مسرحية REBAB . عرفت الجماهير هناك خمسة أنواع من السُلم الموسيقى : القديم PELOGOT ، ثم الجديد SZLENDRÓT . وبما أن

هذين السُلّمين لهما صوت موسيقى مشترك ، فإن ذلك قد دعا إلى اشتراك فرقتينْ غنائيتين موسيقيتين أُخرتين من نوع GAMELAN حتى يمكن الحفاظ على التقاليد الموسيقية بكل دقائقها . ولم يكن ذلك مُمكنًا إلا فى بلاطات الُحكام . ثم هناك نوع مُهم آخر هو PATET ، صوت وظيفى يعرض الاتكاء الموسيقى للصوت RECUMBENT باعتبار تغيّره عند الموضوع، عنه عند العرض المسرحى، وكذلك عند نوع PATET .

كان أهم نماذج خيال الظل VAJANG KULIT . فريقان، الأول هو PURVA الذى ينبثق من ثلاثة مصادر وينابيع : قصص يافا القديمة وأساطيرها، رامايانا، مهابهاراتا. (وتوجد داخِلهم إيبيزود ARUZSUNA) . أدوارهم تتأرجح بين ٣٠٠ - ٤٠٠ شخصية ظلية (من خيال الظل) إلى جانب البطل تتواجد شخصيات جروتسكية - سِمَرّ وأولاده SZEMER ، بتروك PETRUK ، نالا - جارنج NALA - GARENG ، باجونج BAGONG ، زوجوك ZOGOK - ثم بليبوس الكوميدى مؤكد عناصر التضاد فى العرض المسرحى.

النوع الثانى الهام فى نماذج خيال الظل هو VAJANG GEDOG الذى يمتاز "بالمودرنية العصرية" : إعداد من القرن السادس عشر الميلادى لسلسلة PANDZSI ، يتوسط المسرحية أسماء PANDZSI - كودا KUDA - VANGENGPATI. اقتبس هذا النوع الجديد فكرته من خيال الظل ومن

VAJANG - GOLEK كـذلك . يُرجع بعض البـاحـثـين النوع .. مـسـرحـيـة شـخـصـيـات خيـال الظل هنا تقليـد للرقص الحى ، فـضـلاً عن تقليـدها أيضًا لمسـرحيـات TOPENG ، وهو مـا يعنى أنه قَدّم خطيّن كـانا بمثـابة جـسـرين من جـسـور التـقـدم والارتـقـاء. VAJANG TOPENG السـابق ذِكـرها عـرفت قناع الممـثل منذ القرن الحـادى عشر الميـلادى (كرقص تمثيلى تعـبيرى). يُظهـر القناع ذو الوجـه الخشـبى أسنان المـمـثلين ضـخـمـة بارزة. كـذلك تواجـدت شـخـصـيـات راقصة أخـرى . الراقص الكوميدى بادور BADOR يخدم برقصـاته الفكاهية كل متـعـارضـات وتناقضات المسـرحيـة. وأخـيرًا خصـائص ياڤا المكانيـة – الـزمـانيـة VAJANG BEBER "إبراز الصـور" الذى تتحدث عنه أيضًا المصـادر الصـينيـة . شـاشة رفيعـة ، ومشـاهد مـدهونة بغطاء من الجلد يُعبـر عن إيبيـزوديات خـرافيـة أسطورية شـهيرة عن ياڤا، يُعلّق عليهـا DALANG . تتكون السلسلة من ست – سبع عروض ، تجرى نهارًا بطبيعة الحال فى زمن يُقارب الساعة تقريبًا [١٩] .

تأثرت مناطق أخـرى بفن المسرح الهندى خاصة جيران الهند . إذ من السهولة الآن التـعـرف على هـذا التـأثيـر فى بورمـا BURMA ، تايفلـد – تايلانـد ، لاوس، كمبوديا، نيبال وشعب التِبتْ أيضًا. لم تتكون أشكال مسرحية فى هـذه الأماكن إلا بعـد آلاف السنين من القـرن الأول الميلادى، وحتى نعـرف مـا جـرى فيهـا لابد لنا من الانتظار.

- عناصر الثقافة الصينية

قبل العصر المسرحى

لِيكن من المعلوم أنّ تطورات العصر القديم الصينى من الصعوبة الحصول عليها إلا بواسطة العثور على بعض أدلة العصر القديم، وبخاصة فى القرن الثالث قبل الميلاد ، بل وفى نهايته حينما تعرضت المخطوطات إلى التدمير. إننا نتعرف على الفترة الواقعة ما بين القرنين الثالث عشر والخامس عشر الميلاديِّن، عصر سانج چين SANG - JIN . والذى يمكن التعرّف عليه . رغم أنه ليس شيئًا جميلاً SIGHTLY كما حدث تاريخياً عند سومر - والأشوريين- أن الحريق وصل إلى نهايته وأن صيد الأسماك وصيد الحيوانات وتربية الطيور ظلّ هو طريقة الإنتاج للصينيين. فى بداية حكم سانج چين تم تكوين الحكومة بقصد تغيير نظام العشائر القديم. كما مهّدت العلاقات الخارجية إلى إقامة تعاون مع الغير كما تدلنا من بحث اتصالات الثقافة : بينما كان العالم الخارجى يقطع علاقاته بعالم الحيوانات لصالح "الإنسان المكسور" كان نفس الإنسان هنا يدخل فى التفكير الطوطمى . يُعدّد ليونيد فاسيلياف LEONYID VASZILIEV تلك البيانات التى أكدت الاعتراف بالطوطمية وتصديقها : العثور فى SAKUOTUN على كهف يضم تمثالاً لِنمرٍ ، ارتدى فيه النمر ملابس

الشامان، ثم طقسيات وشعائر رقص مكتوب عليها لفظة JIN على لافتة من العظام بقية الموتى ، وعليها أيضًا حرفى VU الهيروغليفية ، والحروف تعنى مصطلح "الرقص" – الذى يشترك مع أدوات الأسلاف القُدامى أو أنها تعبير عن قُوى الطبيعة بالإعلان عن ضحاياها وقرابينها . كما تبعت علامات أخرى على (التعبير) منها شخصيات فى حديقة حيوان موصوفة أو مُتصورة فى شكل بشرى ANTHROPOMORPHIC . تغيرت الآلهة فى ذلك العصر، فبينما كان يظهر الإله فى صورة حيوان أو طائر تغيّر الآلهة إلى أنصاف آلهة أو مرة ثانية فى صورة "إله" كامل مكتمل. خاصة وأن هذه البيانات التى كشفت العصور المبكرة تتحدث عن أقنعة TAOTIE . أقنعة بدون إبراز بقية الجسد "تضم JOINED" الوجه مُؤسلبًا والعين تُحملق حَمْلقة جاحظة GOGGLE . كما كشفت أبحاث حديثة عن أنّ "أعظم القُوى" يُعبر عنها بالرمز إلى عصر سانج – تى - SANG TI . إن استعمال الشامانية – التياترالية يفتح العين على أدوات طعام رُخامية الصُنع عثر عليها بيد مَسْخ بشع على شكل إنسان يغطى وجهه قناع TAOTIE .. قناع ذو قرنان هائلان (٢٠).

فى الصين القديمة – رغم أن التقدم فى الزراعة وفى بقية جنبات المجتمع كان عكسيًا إلى الوراء ، إلا أن السحر والشامانية لم يفقدا قُوتهما فقد استمر تأثيرهما إيجابياً إلى آلاف السنين. يكتب فاسيلياف أن الطوطميين الذين يرتدون ملابس الشامان يبدو أنه مستمر عند نساء الطوطم الذين يمارسون

السحر فى كل تصرفاتهن "خاصة فى أغلب الأحداث المسرحية" بين تقدم واضطراد. فى عصر SANG - JIN نرى شعيرة CSE .. التى تستغل فيها المرأة فتنتها لإغواء الرجال وحيث تظهر HAN ، FAN ، JANG ، FANG أسماء لنساء الشامان[٢١] تلعبّن هذه الأدوار. من هذه المعلومات يمكننا أن نُقرر أن إنتاج ذلك العصر وأشكاله المختلفة كان على علاقة بالطوطمية – الشامانية وتقمصّات الشخصيات فيها، وبدون تأثيرات خارجية وصلوا إلى هذه النتيجة.

فى عصر CSOU توصلوا إلى تغيير نوعى فى نظام وعادات المجتمع وكذا فى نظام التياترالية السائد من القرن الحادى عشر قبل الميلاد وحتى القرن الثالث الميلادى . تقوّى واشتدّ النظام الأبوى PATRIARCHY (النظام الاجتماعى ذو السلطة المُطلقة – المترجم) الصينى ، وفيه أصبح الملك من الناحية النظرية هو الشخص الذى يُجسّد "القبيلة"، وأضحت القبائل بعيدة عن نظام القبائل الأرستقراطى الماضى بعد الانتقال إلى جماعة موظفى المؤسسات الرسمية الحكومية . لكن تركيبة الإنتاج لم تتغير باقيةً على حالها بل واستمر هذا البقاء لفترات طويلة – فى اعتماد ذاتى على البقاء والوجود فى ارتكاز على القروى نفسه SUBSISTENCE ، اللهم إلا من علاقة حق قانونى مع السلطة، وهى دفع الضرائب المفروضة TAXATION ، حتى أصبحت مشكلات القروى وعوائقه تتشابه إلى حد المُطابقة مع النظام القديم "الأثرى" الأوروبى . كانت هذه هى صورة الشكل وصورة المضمون الأهم فى الشعائر الشامانية والتى لم تستمر حية مؤثرة فى حياة "الشعب" فقط، لكنها ظهرت أيضًا فى الطقسيعربيدى

ORGIASTIC فى شكل رقصات تُعرض فى القصور والبلاطات "الملكية" نِصف احترافية وتُقدِّم عارضين مُتقمصِّين بالملابس إلى جانب الغناء فى هذه الشعائر، وهو ما يُذكِّر بالعروض الدرامية. وحسب اعتقادات الشعيرة فإن شعائر CSOU - حسب معلومات العصور الصينية القديمة هى "أرواح" تبدو من الخارج فى هيئة الحيوان ، الأمر الذى ربطها بالأعياد الصينية كما فى عيد - CSENG HUANG وفيه موكب DEMON الروح الحارسة ذات البراعة والقوة الهائلة فى ارتداء للقناع. فى بداية السنة الجديدة تجرى احتفالات الموكب يبدو فيها (بالتاش) BALTÁS الشامانى الساحر ومن خلفه رجاله ومساعدوه بحواجبهم الطويلة وبأهداب جـــفـــونهم المُحــــدّودَبة LONG AND CURVED EYELASHES ، ومتأخرًا عندما بدأ الممثلون يقومون بأدوار الموكب، فإن مسيرة الموكب هذه كانت تعرض أقنعة حيوانات النمور ، والقطط ، وذى القرن الواحد. وفى عيد زراعى آخر ، وفى الخمس عشرة يوم من أيام الشهر الأول فى السنة فى العيد "LAMPION" نسمع أغنيات خفيفة ساخرة فى موكب المهرجان، أُناس مُتقمصّون فى هيئة أسد وأُنثاه، نساء فى ملابس الرجال، ومُجدِّف بارع فى التجديف OARSMAN يُغنى، ساعتها يظهر SZUN وحوله قرود وتِنِّين ضخم يمثلون - مُدعِيين حربًا وهمية مع الجماهير. مثل هذه الشعائر تعود الآن مرة أخرى [٢٢] .

المؤرخون من جامعى الشعر الصينى مثل SI-KING ، SU-KING الذين سجلوا سلالة (هان) HAN - لكن أغلب هذه الأشعار يعود إلى عصر SCOU -

قد صفوًا أشعارهم من عناصر الطقوس الشامانية. "فالقاعدة الكبرى" عند SU-KING عبّرت فى كل سطر منها عن كتابات للرقص الطقسى. كما أن فى SI - KING ستة قصائد شعرية تحت أرقام (٢٧١؛ ٢٨٥ ؛ ٢٩٣ ؛ ٢٩٥؛ ٢٩٦) تؤيد نجاح VANG KUO-VEI فى الكشف عن رقص TA - VU بمشاهدها الستة وبعلاقاتها بكورس غنائى صاحَب هذه الرقصات ، وأن مُجسّد - بالتقّمص - دور الملك VU أعلن عن لفظة "عيد الإلقاء"، وأنّ عرض MU-SI احتوى على راوى دلّت حواراته وتعليقاته على اتصالٍ ملحمى وإيمائى يعود إلى المنبع الأصل. وصل الشعر الشامانى إلى درجة عالية من التقنية الأدبية والفنية. CSÜ JÜAN (٣٤٠ - ٢٨٠ قبل الميلاد) شاعر المرثاة الغنائية ومُبدعها يصل إلى تأليف سلسلة تتضمن تسع أغنيات من الشعر الشعبى ضَمّنها أشعار الشامان مستندًا إلى (CSU) كما تدل أبيات الشعر الاستهلالية إلى ما جال بخاطر الشاعر.

تُطبق يدى على بُليطتى * فى حرب vu

قاتلاً نفسى المُتجسّدة فى الرنّة ** ... (٢٣) .

(ترجمة T´ÓKEI FERENCE فرانس تيكائى) .

---

* HATCHET البُليطة تصغير لآلة البلطة التى تُستعمل فى الزراعة .. وهى فأس قصيرة اليد أو النِصاب - المترجم)

** الرنّة REINDEER نوع حيوان من الأيائل .

من الطبيعى أن تلعب الممارسة انعكاسات جديدة على هذه الصور والتى تظهر فى الحوار الأول عند افتتاح المشاهد وفى الديالوجات ، بما يُعطى لنا الحق فى تصنيف ما كان يجرى من أحداث على أنها مُقدمات تياترالية وعناصر درامية مُتقدمة. إلى جانب عالم الشعائر هذا، عاشت أشكال عدة من الترويح والتسلية. ففى عصر CSOU يُلاحظ وجود PAI - HSZI ، والتى تعنى عناصر مختلفة لعدد قوامُه (١٠٠) مائة شكل من أشكال الترفيه : رقصة الحِبال ، ابتلاع النار، الحُواة، المهرجون. أشكال تحمل الأقنعة أثناء الرقص. كما تشير الموسيقى المصاحبة - والهامة هنا - إلى أن ما يجرى على هذه الصورة إنما يُعبّر - وبالتغيير VARIATION عن اسم آخر هو SZAN - JÜE "وهو ما تُحققه الموسيقى". وبالبحث فى نكات وفكاهيات المهرجين نعرف أخبارًا عن فَصْلى "الربيع - الخريف" (٧٢٢ - ٤٨١ قبل الميلاد) وعن "ما كان يُطلق عليه الكلمات الخمس" "HIA JÚ" والتى تتقدم الأغانى ، وفيها يبدأ أحد مُهرجى البلاط بالغناء .

هذا "التقمص التظاهرى" برز أيضًا فى الصين فى احتفالات دفْن الموتى ، بوضع عروسة BABE دمية حسب فكرة القديم المقدّس بالأزياء التالية : أولاً بالحرير الأبيض ، ثم بحزام أحمر اللون أطلقوا عليه اسم HUN - PO. وأثناء مسيرة الجنازة حملوا معهم "كافتتاح للمسيرة" أعدادًا هائلة من العرائس الورقية المُعجّنة PAPIER - MÂCHÉ * . تكوّن احتفال الموتى بعد ذلك على ثلاثة

* PAPIER - MÂCHÉ ورق الملّوك . مادة صلبة مصنوعة من عجينة الورق ممزوجة بالغراء وغيره من المواد الدبقة - المترجم .

"فصول" للاحتفال . أما فى الجزء السابع فإنه يتعامل مع "دوْر" الميت نفسه. تقليد لملابسه التى كان يرتديها ، ثم تقليد آخر لحركاته فى الحياة، وتمثيل للحظات وفاة المتوفى. وهنا تظهر علامات عرائسية (كمسرح للعرائس) تؤشر مؤشرات هامة على مستقبل بعيد غير معروف.

قُرب نهايات عصر CSOU تتحول احتفالات الشعب الترفيهية إلى JÜEREN العرض الأكروباتى الغنائى الذى يعكس بسخرياته وضحكاته CSUANG-CE فترةً (من نهاية القرن الرابع قبل الميلاد وحتى القرن الثالث الميلادى) على يد المُهرج CSU وغنائياته : سخرية المُهرج المجنون تابع الفيلسوف الصينى كونفوشيوس CONFUCIUS منه وهو يجرُّ كارّتَهُ CART * (عربة بدولابين لنقل الأثقال – المترجم) . ثم مشهد آخر فى عصر سُلالة HAN ، "صورة مأدُبة" إثنان يجلسان يتفاكهان" مُمثلان" ثم يبدأ واحد منهم يحمل عصًا فى ملاحقة الآخر الذى يبدو فى ملابس سوداء وأذنين كبيرين وذيل طويل أمام كورس متسع الأطراف ، وفى نظرات جاحظة مُحملقة (تحمل الشخصية المطاردة لحية) وهو ما يوحى إلى شكل المسرحية فى نهايات القرن الثالث الميلادى، وعلى النادرة المعروفة (البحر الشرقى يُنجى السيد هونج HUANG). يتحدث السحر الشامانى عن تقديم الشراب وفيه يهبط إنسان على المكان جارًا بيده نمِرًا يتسبب فى إرعاب وخوف الحاضرين ، رمزٌ لسور الصين العظيم (حائط

* الكارّة CART : عربة تُستعمل فى نقل الأشياء يجرّها حصان أو كلب . أو عربة خفيفة وتُجر بنفس الطريقة عن طريق حصان – المترجم) .

الصين). يجرى المشهد بالملابس وبين الأغنيات ووسائل إيمائية أخرى فى صورة "المنافسة" . وقد أعطت البيانات المعلوماتية اسم JIADOI الذى قدَّمت أعماله مشاهد كثيرة ومسرحيات تتضمن HSZI (٢٤) .

قُرب دوران العام الألْف فى عصر HAN تتغير الصورة مرة أخرى. تتغير الشخصيات من تقمصّ الحيوان كاملاً أو فى نصف إله إلى شخصية ثقافية "كنموذج للحاكم القديم" ، لكن الإنتاج وشعائره مبنىٌّ الآن على برنامج "رسمى إدارى" . يجرى جَمْع الأغانى الشعبية (KO - JAO) ، ويحدد القيصر HAN VU - TI (١٤٠ - ٨٧ قبل الميلاد) وظائف الموسيقى (JO - FU) بهدف شعائرى فى كل الوظائف RITUAL تحت اختصاصات SI - KING . أربعة مقاطع من الشعر لشاب من البربر يُودِّع إحدى الفتيات فى شكل ديالوج مفتوح . كان مقدمو العرض الشعرى يعرفون حادثة عِتقْ العبيد (فالعبودية غير موجودة أو قائمة فى نظام الإنتاج الصينى لكن وجود سلطة الأب الحاكم ووجود مؤسسات حكومية أيضًا)، فإلى جانب مقدمى البرنامج برابرة ، وعدد من الكتبة الحكوميين (موظفين) وموسيقيين ...... إلخ . عاش فى الإقطاعية الزراعية أكثر من "ضيف" KO الذين تعهدوا - كمستشارين فى بيت الشعب - بالاشتراك فى العروض (٢٥) .

فى ذلك الوقت تصعد إلى السطح بيانات عن العرائس وخيال الظل، وبمعنى أدق نظام تحريك العرائس ساعة العرض العرائسى. نذكر عرائس تُمثل القيصر

KAO - CU . ثم انتشرت فى الشمال الشخصية الشعبية الشهيرة KUO – TUO KUO الأصلع كواحد من مقدمى العروض . أما MA JUN مخترع عجلات العربات فكان أحد مُعدّى البرامج التى تجمع بين الرقص ودقّ الطبول، وتبادل تلقّف الكرة ، وتسلّق الحبال، المُترجّلون على الأقدام، والدقّاقون لِحبة الدُّخن MILLET فى الهاونْ (الهُون MORTAR) ، حرب الديوك . وبصورة مشابهة حرّكوا عرائس CUJ SISUN : موسيقيون ، حُراس آلهة . يظهر هؤلاء وهم سابحون فى الماء ، وتحت الماء عُصيان من البامبوس (الخيرزان BAMBOO) على بُعد مُعين تُحرك ما أَطلقوا عليه مصطلح "دُمية الماء" يُروى عن القيصر JANG - TI أنه صَنَع عروسة خشبية متحركة لحبيبته جهّزها له الصانع (ليوبيان) LIUBIAN ، باستطاعتها الجلوس والوقوف والانحناء فى كل اتجاه . ثم أمر القيصر نفسه بتجهيز نموذج شخصية FIGURE من الخشب HUANG - KUN ترتدى ملابس حريرية، وتتحلى بالمجوهرات، بل وتستطيع الجلوس على بحيرة صغيرة لتصطاد الأسماك، وتعرض (٧٢) اثنين وسبعين (تابلوها TABLEAU) (SHI) مشهدًا بتمثيل ساكن تحتوى على بعض عناصر "المائة مشهد – لُعبة" : شعوذة JUGGLE (قذف الكرات والمُدى فى الهواء – المترجم) ، تسلّق الحبال، رقصة الحبال" [٢٧] . من المهم هنا الانتباه إلى أن هذا التصميم للحركات لا يُعد تصميمًا أو إنشاءً دراميًا ، فهى ألعاب مُعادة مكررة . إنهم يدورون حول بعضهم البعض فى مكان واحد كأنهم فى رحلة "دوران أبدية" . كان يمكن بالتأكيد الخروج من هذه الدائرة المُغلقة ناحية التبديل والتغيير، لكن الأساس فى الحركة ظل راكدًا عند نقطة واحدة.

على كُل، فإن عامِلىّ التغير والتغيير ظلاً السؤال المُلح والأهم فى الجماليات الصينية فى ذلك الوقت. وقد حدّد - وينجاح - LIU HSZI مصطلح الكلاسيكية بين دوران فترة القرنين الخامس والسادس الميلاديّن والذى ظهر (مصطلح الكلاسيكية هو المقصود - المترجم) بين أعماله التى كتبها . فهو عندما يُعدّ مصطلح TUNG - PIEN (تيكا فرانس فى تحليلاته وترجماته يشير إلى أن كلاسيكيته تعنى "تغييرًا كُليًا جامعًا") فإنه يرتبط ارتباطًا عُضويًا ومباشرًا أصيلاً بفن المسرحية من خلال أعماله [٢٨]. هذا الرأى هو حقيقة دامغة فى نظرية الجنس الأدبى الصينى والتى تقول : كل علامة ثقافية تتحقق طالما أنها تعكس طريقة الإنتاج بمختلف أشكاله وأنواعه. مثلاً كما يظهر ويُرى فى مستوى تفكير "الشعب" الذى عبّرت عنه نماذج المسرحيات الأوروبية . لكننا نعثر على ثلاثة عوامل مضادة ANTAGONISTIC مع وحدة الديالكتيك فى هذه الألعاب

- القَوْلبية STEREOTYPY * ، والتقنية المتغيرّة .

- الإرث والتقاليد TRADITION ، والارتجال.

- "الأبدى السرمدى اللانهائى ETERNAL" ، والفِعلى الحقيقى الواقعى ACTUAL .

خطوط طوّقت العصر آنذاك. هذه الخصوصيات فى الثقافة الشعبية - والفلاّحية الزراعية كان يمكن رؤيتها فى كل فرع من فروع هاتين الثقافتين. فى

* القوْلبية هى تكرار متواصل شبه ميكانيكى للوضْعة نفسها أو للحركة نفسها.

الأغنية الشعبية كما في العمل اليدوى، أو حتى فى (مسرحيات الحياة) وبكل ما تحمله وترجوه من عناصر التغير والتحرّك فى الممارسة والتدريب والتطبيق العملى PRACTICE ، ثم فى نظام مصطلحات المِهن السوفسطائى SOPHESTIC ومستتبعاته من نتائج التفكير والتغيير : الرغبة فى الوصول إلى الكمال والتمامية PERFECTION , COMPLETENESS، لكن المضمون المتحّجر الصلب STIFF قضى على كل شىء .

*

بالوصول إلى ما فات من وقائع ، سنحاول رسْم صورة عن "الطريق الآخر" الذى تمتع بطرق إنتاج آسيوية تتوافق مع خطوط الثقافة المسرحية. هذا التشييد الاجتماعى يقع "كحالة عابرة" بين العشيرة والقبيلة وبين طريقة الإنتاج القديم، والذى شمل مناطق عديدة (أولاً آسيا وأفريقيا، وكذلك "الأمريكيتين" أيضًا. وصل التقدم فى هذه القارات - بحكم طبيعتها الجغرافية وانفصال وفَصْل شعوبها عن الحياة المتطورة - إلى "الورطة" DEADLOCK * . فيما يخص تطور المسرحية. نضرب مثالاً واحدًا على شكل الورطة وآثارها : فى الهند وصلت القبيلة إلى مساعدة موظفى الإدارة وصُنّاع الفضة والشعراء بغية إغراقهم فى الإبداع [٢٩]. لكن نموذج (داميورجوس) DEMIURGOSZ الإبداعى

* الورطة تُمثل التوقف التام عند حالة يُصبح التقدم فيها مستحيلاً. طريق مسدود وإخفاق كامل للوصول إلى أى اتفاق أو التعامل مع أى منهج آخر غير المنهج القديم.

- والذى تحرّك فى حرية بين القبائل والجماعات المشتركة على طريقة سوساريون وتسبس SZUSZARION , THESAPISZ لم يُؤت ثماره. والسبب هو أنّ شكل الوجود المُنفرد والمُنفصل يشرح من بين ما يشرح قصور الرؤية وعدم اكتشافها عالم المسرحية المُتغير دوْمًا. لقد كان بالاستطاعة تغيير أصول ومعالم نماذج المسرحية فى أى قرية من القُرى وتحديث أساليبها واقتلاعها من ماضٍ تقليدى طوّقت به نفسها وجماهيرها من بعدها إذا ما ضمنّت على أقل تقديرٍ المسرحية ثراء التغيير. أما الحقيقة الثانية ، فهى أن طرق الإنتاج فى الأرض الأسيوية (ومن بينها الإنتاج الثقافى والمسرحى - المترجم) لم تتكون فى ظِل نموذج المدينة . نظام صراع رهيب طَمَسَ عالم المسرحية الأسيوية. والآن نرى نظرية RÁSZA تفيد بأن المسرحية الهندية ليست مثلاً يُحتذى به فى "التراجيديا"، ولا فى تراجيديات المصير، كلُّ ما فى الأمر أنها أرادت أن تكشف عن الحالة العامة للإنسان.

وبدراسة نماذج الشخصيات يُحيلنا الجدول التالى إلى عدة خطوط هامة - نراها كالآتى :

قديم ANTIQUE - ANTIK	آسيوى ASIATIC
- المدينة ، ديمقراطية.	قُرى قبلية، "حُكم شرقى مطلق" DESPOTIC
- صراع.	مُطالبة بالحقوق CLAIM
- تراجيديا.	ليست "قصصًا" تراجيدية ROMANCE
- كاثارسيس.	مُتّجه إلى ←——
- درامات كورسية.	بلا كورس

سـار هذا الطريق الثـانى سـيـر السلحـفـاة عـبـر القـرون ، لكن الملاحظ أنه لا يتجه إلى التقدم، من الصعب مـلاحظة ذلك. لم تتغير الأهميات ، الموضوعات والأدوار تتعـاقب فى شكل واحد جامد، والناظر المراقب إلى الصورة بأكملها من الخـارج لا يستطيع أن يلمح بوادر أى نظام أو عُـرف إصلاحى يتجاوز التمسك بالتقاليد وقواعد السلوك المرعيـة ، والتى ظلت دائمًا فى محل الشرعية. ولهذا فقد حافظ الأسيويون وغيرهم على التمسك بمضامين مسرحياتهم وثقافاتهم، والتى مؤخـرًا وبقوة عوامل تأثيرية مُلهمـة INSPIRATION اخترقت الثقافات المسرحية فى العالم الغربى .



مسرحيات العصور الوسطى فى أوروبا

- الدراما

بدون الألف عام

ودّعنا قبلاً سقوط الإمبراطورية الرومانية ٣٩٥ ميلادية . بدأ نظام عالمى ينهار، وتغيّر بصور أخرى مصير الشرق والغرب . ومع أن التطور كان من نصيبهما تماثُلاً وتوافُقًا - فقد تغير نظام الاحتفاظ بالعبيد بعد عدة مئات من السنين - إلا أن تقدم العملية والافتراضات المختلفة قد عُوملت هنا وهناك (فى الشرق والغرب - المترجم) بطرق أخرى. فى عام ٤٦٧ ميلادية يتم الإعلان رسميًا عن انتهاء إمبراطورية روما الغربية وبأن يعطى البربر سلطتهم، ولامكان إلى البابوية المسيحية. لكن المحيط الجغرافى قد شهد جماعات تؤازر بعضها بعضًا فى الشرق كسند ودعامة فى (كونستانتينوبّل CONSTANTINOPLE) (مدينة اسطنبول حاليًا) ، والتى ظلت مركزًا لألف عام أفرزت فيها قوة مركزية تفتحت على مستقبل عريض .

بعد هذا التغير التاريخى لم يبق إلا قليل من الإرث القديم فى فنون المسرح أو فى الأدب الدرامى. توقفت كتابة الدرامات بعد موت سنكا. وعندما بدأ أرستقراطيو الإمبراطورية الرومانية يفقدون ثرواتهم وسلطاتهم توقفت أيضًا عروض البانتومايم التى كان يُموّلها هؤلاء الأثرياء . لكن بقى نوع مَرِنٌ قابل

للتمدد ELASTIC هو الميموس الذى كان صالحًا للتغيرات التاريخية : صعود المسيحية وتغيّر السياسة . فضلاً عن أن نهاية الشكل الإمبراطورى لم يسمح لأشكال المسرح بالحياة ولذلك فلم يبق من هذه الأشكال المسرحية شىء يمكن له متابعة الاتصال. بعد انهيار الإمبراطورية الرومانية حدثت هجرة شعبية وموجات من الجماهير انتقلت فيها إلى البلاد الأوروبية المجاورة ، ولم يكن الإحساس بالإمبراطورية الشرقية كبيرًا . تكوّنت الميموس لتُرضى أذواق ساكنى المدينة، خاصة المدن التى نَعِمَتْ بمركزيات حكومية. فى الغرب كانت روما من أوائل هذه المدن (لكن بجانبها لا نعثر على كتابات تشير إلى مدن أخرى). ثم بيزنطة فى الشرق ANTIOCHIA انطيوكيا والإسكندرية ALEXANDRIA . هذه المُدن هى مكان آمن للميموس ومكان جديد للقتال الفردى الدينى* جاء حق المبادرة فى الحرب وقفًا على المسيحيين كخطوة أولى INITIATIV وقد كان ذلك شيئًا مفهومًا . فخلف الدفْعة الحسية فإن اضطرابات اجتماعية كانت تصعد على السطح شادة الديانة الجديدة إلى الوراء : بدأت المسيحية بإعداد مصالح رسمية من الفقراء ومن فى مستوياتهم . فى البداية وقفتْ فى مواجهة الترفيه الأرستقراطى الذى كان سائدًا إلى عهد قريب. مع أن القرنين الثانى والثالث الميلادى شهد معيشة الأب الكنسى (فى الكنيسة) ، كما أن تارتوليانوس TERTULLIANUS لم يعتبر الترويح عن النفس شيئًا ضارًا بالمجتمع. لكن هذا

* SINGLE COMBAT مكان القتال الفردى بين شخصين فقط .

الترفيه كان داخل جنبات الميموس ، فَنَعمْ للميموس. إن أكبر سبب لوقف الترفيه هو أن بدايات الميـمـوس فـى عـروض المُدن قـدّمت "تقليـد الحـيـاة" فـى عـروض سـخـرت – وبكل تقـبُّل لهـذه السـخـرية من الجـمـاهـيـر – من مُـعتنقى الديانة المسـيـحـيـة . كـمـا أن المسـيـحـيـة كفكر جـديد اعـتـرضت على الفكر الماضـوى وبرنامجه، ومعهمـا العقيـدة العالمية القـديمة وخاصة فكرة التوفيق بين المعتقدات الدينية المتـعـارضـة كحـركة توفيـقيـة SYNCRETISM قـامت فى الإمبـراطورية العالمية. لكنهـا قبلت الأديان الأخرى. مرة ثانية تعود المسيحية إلى رفض الميموس والميموس الإيمائية لأنهـا خَبرَتْ أن كل شكل من أشكال الوجود المسرحى على أنه يعـرض مَقْتًا وازدراءً واحتقارًا للفسوق والفجور اللاأخـلاقى IMMORALITY والذى كـان سـاعـتـهـا قـيـمـة وجـدارة WORTH وواضـحًـا فـى عـروض "MIMÉSZISZ BIU"التى جاءت للمسـرح بالحياة الغرامية كأمر طبيعى ، بل كان يُعاف ويُشمأز من عرض ما يتعارض مع الطبيعة.

الميموس بعد القرن الثالث الميلادى

فى تلك السنوات ولعشرات السنين ركّزت عروض الميموس وموضوعاتها على السّخر من المسـيـحـيـة والصليب . حـتـى حدثت حوادث تُلفت النظر فى نهـاية القرن. كان الميموسيون ملاحقين من المجتمع، وُضعوا ضمن المغضوب عليهم حتى يُغيروا أفكارهم ومسرحياتهم المُنتقدة للمسيحية. لكن هذا الاضطهاد قد أدى

إلى إتساع فى منهج الميموس والميموسيين الذين - حتى فى صُلب مسرحياتهم - قد أعلنوا أنهم هم حقًا المسيحيون الحقيقيون وهم الذين يألمون ويُعانون، وهم الشهداء الفعليون : من بين الشهيرين منهم (بورفيريوس) PORPHÜRIOSZ عام ٢٧٥، (جانيسيوس) GENÉSZIOSZ عام ٣٠٢ . كما تكشف المعلومات التاريخية أنّ عروض الميموس قد توسعت إلى درجة كبيرة أزعجت المسيحية. أُقيمت العروض فى كل مكان . (فى الشوارع ، وفى بيوت أبطال المسرحيات، وفى الكنائس والمعابد، وفى المحاكم، وفى أمكنة الإعدام). تضمن العرض الميموسى خمسة أدوار على الأقل (جانيسيوس، شيخ كنيسة - أب الكنيسة - شيطان ساخر، كاهن يُعمّد المسيحيين ، ورئيس المؤتمر). أحيانًا يُكمّل العرض بأدوار ثانوية مثل صديق البطل، جنود، وأعضاء المؤتمر - المحكمة .... إلخ . فى رأى هيبوتيسيس HÜPOTÉSZISZ أن هذا الشكل للميموس سواء من عدد الأدوار التمثيلية، أو من حيث تقنية العرض الميموسى قد تجاوز إلى بعيد الدراماتورجيا القديمة وفاق النظام الأساسى، بل ومتطلباته أيضًا . لم تكن هذه البيانات هى الأخيرة عن الميموس "الكبيرة" فى روما. ثم تأتى وتتبع بيانات أخرى قُرب نهايات القرن السادس الميلادى تفيد خروج الميموس بأعماله المسرحية إلى الغرب وإلى الشرق معًا. فمثلاً يكتب المُطران (آجستون) ÁGOSTON فى اعترافاته عام ٣٩٨ ميلادية "أنّ التقنية قد راقت له فى عروض الميموس. فى عصرى أحببتُ تلك العروض بدرجة عاطفية كبيرة لأنها كانت مليئة بصور حرمانى أنا، وبشعلة الحب المُتقدة، لأنها تُهدد الابتلاع SWALLOW وقبول الأشياء من غير سؤال أو اعتراض وتصديقها فى سذاجة" [٢] ولم يكن غريبًا أن يتصدر تحريم -ARRAS

I SZINDÓSZ الذى يُحرّم كنسيًا بعزْل كل من يشترك فى الميموس وحرمانه من حقوق عضوية الكنيسة EXCOMMUNICATION (الحَرْم الكنسى) عام ٤٥٢ ميلادية . لم يكن ذلك نصرًا نهائيًا ، ففى عام ٥٠٦ ميلادية مرة ثانية يمنع الكهنة الجمهور من زيارة "العروض" SPECTACULA بصفة عامة [٣] . وفى منتصف القرن السادس عندما يصدر حظر عام فى كل أوروبا بمنع العروض فإن الحظر لم يأتِ ثماره كاملاً، فإن هجرة الجماهير الأوروبية إلى مناطق أخرى قد ساعدت على زيادة تيار الميموس وعروضه. لكن الوقت الذى أتى سريعًا قد حوّل المهاجرين والباقية من المدن إلى السكن والإقامة خلف المسارح المهجورة AMFITEATRE ليحتلوا مُدرّجاتها القديمة كسكن لهم ولعائلاتهم رغم الكُثبان التى تُحيطها من كل جوانبها. صحيح أن العروض العامة للميموس قد اختفت بعض الوقت، لكنها بقيت تُعرض فى سرية وفى أماكن مخبوءة - HIDING PLACE : عمد الميموسيون إلى التواجد فى أماكن وطُرقات السفر الدولية ، وعلى طُرقاتها حثّوا المهاجرين إلى بلاد أوروبية أخرى للتجول فى أماكن استقرارهم وتشجيع عروض الميموس عند وصولهم إلى سُكناهم الجديدة ، ثم الأهم – وهو دعوتهم لعرض الميموس هناك. ازداد أعداد الميموسيين، وابتسم الحظ لهم عندما قدّموا عروضهم فى بلاطات دول أوروبية مجاورة لروما. احتوت العروض على "السخرية الدّورية" ، والموسيقى تكملها مشاهد المُهرجين.

على الجانب الشرقى من إمبراطورية روما كانت الحرب بين الميموس والكنيسة أكثر حِدة ، ولهذا عدة أسباب . استمرار الحياة السياسية، كما أن حياة

المدن استعذبت وأحبت مسرحيات الميموس التى لم تُسبب لها أية إزعاجات ، حتى أن النقد الاجتماعى لم يفقد المدن شيئًا (وهو ما كان يظهر فى عروض الميموس – المترجم). فمثلاً حدث أنَّ القيصر ڤالنز VALENS قد وجّه نظر أحد المشتركين فى عرضيْن للميموس أُقيما فى سيرك عن حوار تجاوز الحدود يشير إلى اختلاس أحد ركاب سفينة (هى مكان الأحداث) ثم يتضح مؤخرًا من حوار الميموس أن كل موظفى السفينة هُم أنفسهم من الغارقين فى تُهمة "الاختلاس"[٤].

السبب الثانى على ما يبدو ، ففضلاً عن أنَّ الشرق منذ مئات السنين قد صدّر فنّانى الترفية والتسلية – من أغنيات وراقصات – فإن المسيحية قد استفادت من العقبات المبكرة عند الشرقيين "عبادة الأوثان – الأصنام" . من الطبيعى تصوّر غِلظة دعوة أرباب الكنيسة واعتراضاتها الحادة أيضًا . هذه الاتهامات صاغتها قوانين كريسوستوموس KHRÜSZOSZTOMOSZ (القديس يانوش JÁNOS ذو الفم الذهبى) وعملت بها البطرياركية فى كونستانتينُوبْل (٣٤٤ – ٤٠٧ ميلادية). ولما كانت الميموس قد خَطَت أمامًا عبر عصور طويلة فمن الجيد والحسن التعرف على الآتى : فى اعتقادها أن ديونيسوس كإله قديم هو فى حقيقة ذاته الروح الحارسة للمسرح – وشيطان المسرح أيضًا والميموس تخرج من فمه ليعرضها ويقول بها الشيطان "مسرحية الميموس هى سِرُّ الشيطان" (المقصود هنا درامات الأسرار، MYSTRIES – المترجم). والإنسان المسيحى سيخرق قَسَمَهُ إذا هو ذَهَب إلى المسرح خاصة وقد

تطهرً وقت تعميده من كل الشرور. يُحب المسيحى الحقيقة ، لكنه لا يلبس قِناعًا كأحد أدوار وشخصيات الميموس . أفضت ملابس الإيمائيين فى العروض إلى غَيرْة النساء وإلى إشعال الرغبة عند الرجال، وهكذا فإنهم يجرحون المسيحية والعقيدة. كما أن الغناء والرقصات جعلتهم (النساء والرجال) أكثر شوقًا بِحكم الإغراءات ، فضلاً عن الحوار والأوضاع اللاأخلاقية إذن "فإن مُقلّد الشرير شرير هو الآخر". كانت المُلحة والنكات والضحكات هى وسائل فى يد الشيطان يحمل شرورها بين كفّيه . على هذا التصوّر كان مسرح الميموس "A PESTIS KATEDRÁJA" التى يعنى "تجميع الخفايا" كما يعنى أيضًا "قاعة رقص موبوءة"، وكذلك "مدْخَنةُ بابل المشتعلة". كان جُرْمًا فظيعًا أن يذهب المسيحىُ إلى المسرح ، إذن من الأفضل الاستماع إلى أغنية ناجحة بَدَلَ الانزلاق إلى عمل شائن INFAMY يُجرّمُ المسيحى ويُفقده اعتباره وحقوقه المدنية [٥] .

توقّف مصطلح INFAMY التعبير عن عمل شائن شرير فى بداية القرن السادس الميلادى عندما أعلن القيصر جوستنيانوس JUSTINIANUS – إذا لم تُخننا الإشاعات – فن المايم MIME وبِقصره على النساء عندما تمسكت النساء بظهورهن وحدهن على خشبات المسارح دون الرجال. فإذا لم يلتزم مسئول العرض بقرار القيصر كان عليه الانسحاب مباشرة. يعكس هذه القرارات إعلان المُطران (جيزا) GÉZA حوالى ٥٢٠ ميلادية . فى أحد تصريحات (الخوريكيوس KHORIKIOSZ) منظم العمل (يُطلق اسمُه "الخوريجس" خطأً فى الكُتب الفنية الصادرة فى الوطن العربى – المترجم) دفاعًا عن الميموس وفنونها، مُفرّقًا ما بين "الابتذال" BELOW و"فن الميموس" . ثم سَرَدَ بعض المضامين الدرامية

الأخلاقية فى الميموس - وبأسلوب يخلو من الذئبية - هل تتحمل الميموس مسئولية الذنوب والخطايا التى تمتلىء بها الحياة ؟ لقد كان على الميموس أن تُصور الحياة لكن نقادها لم يروًا فى وجودها داعٍ للاستمرار فيها. لكن الميموس تُعلن السعادة الإنسانية أيضًا، والدليل أن بعد انتهاء العروض "يشتد عود النظارة تجاه أعمالهم" (٦) ومع ذلك فقد بقيت الميموس فى ذلك الوقت : فى عام ٥١٧ ميلادية أُعدّ (الدِّبْتَك) DIPTYCH * على هيئة مسارح (الأرينا) ARENA ** . احتوت الميموس التراجيدية على شخصيات تحمل القناع + أربع مسرحيات ميموسية بينها شخصية الأصلع العِجّل CALVS - CALF . فى زمن ما بعد ذلك من عصور لم تتراجع الميموس عن نجاحاتها قيْد أُنملة ، إذ بالاستطاعة القوّل بأن عروضها كانت مستمرة . فى القرن الحادى عشر الميلادى ينصح (ميخائيل بِسلّوس) MIKHAIL PSZELLOSZ تلاميذه بالتوجه لمشاهدة عروض الميموس بدلاً من عروض الكولليجيوم. وبعد قرن واحد من الزمان تظهر أشعار أُطلق عليها (برودروموس) PRODROMOSZ تشير إلى أنّ لا معنىً للثقافة لأنها لا تأتى إلا بالفقر والحرمان، بدليل أنّ لاعبى الميموس ينعمون بالمال الوفير والاحترام والتقدير (٧) .

---

* اندبتك : لوحان خشب أو معدن أو عاج ، كان الإغريق والرومان يصلون ما بينهما بضرب من المفصّلات ويكّسون باطنهما بالشمع ثم يكتبون عليها بقلم خاص. أى لتظهر مثل صورة مُزدوجة على لوح مزدوج - المترجم.

* * ARENA THEATRE المسرح المُدوّر . مسرح يجرى التمثيل فى وسطه، ويجلس النظارة فى مقاعد تحيط به من جميع أقطاره على غرار مسرح أرينا فيرونا - إيطاليا - المترجم.

أما فى الغرب ، فبداية من القرن الثامن الميلادى نتقابل مع الميموس للمرة الثانية - أو بالأحرى ما بعد الميموس ، هكذا تدلنا البيانات على أن أمرًا كابيتوليًا CAPITOLINE برقم ٧٨٩ للكهنة، ولكل راهب وناسك MONKS يرتدى ملابس لُعبة الميموس مُعرَّض للعقاب الشديد. وبعد ذلك ، عندما تكوّنت أول حكومة فى الغرب فى عهد القيصر (نوچ كاروى) NAGY KÁROLY فى بدايات القرن التاسع الميلادى وبدأ فى بناء الدولة واستصدار القوانين المُنظّمة لها، كان العالم كله ومن خلْفه منظمات المسيحية يحاولون إعاقة حركة المهاجمين ومراقبة الحدود على كل الدول الأوروبية حماية من المرفّهين عن الناس. وعندها لم يكن الأمر يخُص الميموس التقليدية القديمة - كما جاء فى رسالة المُطرن (ألّسِينْ) ALCUIN عن "السياسة الثقافية" - بل تعدّاه إلى التاريخ، وإلى (SCURRA) وهى النكات والسخريات التى يُطلقها المهرجون المجانين ، كما إلى الأغنيات البسيطة القصيرة خاصة العاطفية منها BALLAD ، ثم وعلى الأخص التى تفوح برائحة المَرَح والهزل والمُزحة JOCULARITY . لا تزال الميموس بما تُقدمه من مَرَح يوافق عقليات "المدينة" كما ذكر المطران ليدرادوس LEIDRADUS فى القرن التاسع الميلادى (٨) .

أضَرَّت الممارسة المسرحية باختفائها ، نظرية المسرح. لم يعرف الكثيرون شيئًا عن علماء العصر، وماذا حدث للدراما وللمسرح . فى قصةٍ للقاص (هيلودوروس) HÉLIDORÓSZ يستعمل عبارات مجازية عن المسرح، ويُثمنّ الدراما على أنها أحداث مُحزنة مثيرة للشفقة PATHETIC . كان ذلك فى القرن الثالث الميلادى SEVILLAI IZIDOR يُسهب فى الأخطاء التى عَلِقت بكل من الدراما والمسرح عائدًا إلى عام ٦١٠ ميلادية ذاكرًا إياها فى أنسكلوبدياته، ومُعللاً بعض المصطلحات المسرحية بأنها من أهم الأهميات. يتحدث (ساڤيائى إيزيدور) عن المسرح القديم مُعتقدًا أن الأمفتياتر كان فى "الوسط" . والدرامى سِنِكا من وجهة نظره نَعَتَ مكان الأوركسترا بمكان بيت التبشير والوعظ، والتراجيديا "بأنها" غناء لعزاء ورثاءٍ عن جرائم الملوك الحُكام"، كما أن الكوميديا تعرض الحياةً الشخصية للأفراد، وحُب العذارى المُخجل ، وعِشق الغانيات. أما الميموس فهى "تُقلد أفعال الإنسان" يكتبها الكُتاب والشعراء لكى يُعبر عنها الممثلون من خلال المايم الصامت وحركة الجسد. وطبعًا يشير إلى المسرح على أنه "ناشِرُ الفسق والدعارة".

بهذه النظرة تترابط هذه الأفكار مع آراء القرن التاسع المشهورة عند ترنتيوس "TERENTIUS - KÓDEXEK" - "CODEX" والمخطوطة أن العروض

القديمة، فى الوسط منزل صغير بداخله شخصية تلعب دور CALLIOPIUS ، وهذه الشخصية مَنوطٌ بها قراءة الدراما، وحولها - أثناء القراءة - ألعاب راقصة يؤديها الراقصون . وأن الجمهور يقف خلف سياج يشاهد العرض. فى القرن الحادى عشر الميلادى يكتب الكاتب النظرى (بابياس) PAPIAS أنه اكتشف علاقة بين نشيد الرعاة ECLOGUE * وبين الدراما [٩] . النوع SORT مُهم جدًا فى هذه اللحظات لأن قاموس SZUDA أغلق عليه كل الأبواب ، خاصة البيانات من الحياة وما يدور فيها، ومنذ ذلك الحين فُرغت أعمال درامية من ظهور روحانياتها SPIRITISM وأرواحياتها ** ، كما ضاعت قصص الثقافة . ومن هنا تأتى أهمية المسرح وتاريخ الدراما فهُما القادران على الإخبار والإعلام INFORMATION بالحقائق والمعلومات.

ثم ، إلى جانب النظرية فإننا نتسلم أخبارًا عن نشاطات كُتاب الدراما حتى ولو كانت على هيئة شذرات. ومنها نعرف أعمالهم وزمانها ومضامينها ، مع أنه بالإمكان أن تكون كل هذه المعلومات التى نعرفها عنهم غير مؤكدة. فالقرن الثالث الميلادى يقدم لنا معلومات عن عرض مسرحى عنوانه QUEROLUS بمعنى (الشاكى - المتذمر) COMPLAINER من أعمال بلاوتوس. ثم يتبع نفس المؤلف بكوميديا تحت عنوان (الجرَّة) CROCK . فى القرن العاشر الميلادى وفى منتصفه تحديدًا عُرضت كوميديا فى عصر روما المتأخر تحت اسم GETA

* ECLOGUE : نشيد يتكون من قصيدة يتحاور فيها الرُعاة - المترجم.

** الأرواحية : الاعتقاد بأن أرواح الموتى تتصل بالأحياء عادة عبر وسيط - المترجم.

(جيتا) . فى القرنين السابع والثامن الميلادى يظهر (٦٤) بيتًا شعريًا كوميديا نعرفها عند ترنتيوس وعند المُحتال على النص TRICKER ، الدليل العلمى هو سُداسية التفاعيل فى الشعر HEXAMETER فى بعض أجزائه بينما الأجزاء الأخرى مبنية على الدوبيت الرثائى DISTICH * . يضحك درامى عجوز من الدرامى الشاب المحتال الذى لم يُبدع شيئًا نافعًا فى حياته، لكن الأمر فى حقيقته وصحة نسبه يعود إلى ترنتيوس ، الدليل هو أسلوب العلاقات الدرامية عنده فى نهاية عصره ، أو بمعنىً أصح باكورة إنتاج الدرامات الست (٦) فى القرن العاشر الميلادى عصر الراهبة (جانْدرشيمى) GANDERSHEIMI وعملها المُعنون (رُوثويثا) HROSWITHA والذى أعدته لإبراز الهدف منه، وهو للقراءة داخل الدير التقوى والوَرَعْ PIOUS (جاء الإعلان عن هذا المؤلَّف ومضامينه بعد (٥٠٠) خمسمائة عام) .

يُسجل العصر صوتًا نقاشيًا حادًا ارتفع فى بيزنطة، بقى فى الأرشيف يرفع النقاب عن (٣٦) ستة وثلاثين ديالوجًا DIALOGUE. أحاديثٌ تُبرز نقاشًا بين الأخضر والأزرق فى حضْرة القيصر وتُبرز كذلك اسم (ماندراتور) MANDATOR الذى يمثل المتحدثين (١٠) .

نوع آخر من الأعمال الدرامية ازدهر فى طبقة أخرى غير طبقة المدينة، مُنتهجًا التوجّه إلى الزراعيين والفلاحين "المايم الإنتاجى" وهو نوع كانوا فى

---

* الدوبيت : وحدة مؤلفة من بيتين من الشعر DISTICH .

حاجة إليه بعد تحوّل ديانة الدولة إلى المسيحية ، نوع أيديولوجى - لم يكن له أى مضامين درامية نافعة لطبقات الإنتاج هذه . فى القرن الأول من المسيحية ظهر التحدّى ، والاعتراض والقهر ضد استغلال الشخص الآخر EXPLOITATION. كما أن نظام الإقطاع المُتعامل مع السلطة (المسيحية) واجه قطاعات عريضة من العُمال والعاملين، الأمر الذى أيقظ داخلهم أمانى العالم الآخر وخوفًا فى القلوب . لكن تفكيرهم الدائم فى عملية الإنتاج لم يهدهم إلى سواء السبيل . عمدت السلطة إلى بناء مؤسسات فى المُدن. ولم يكن بمحض الصُدفة أن يلجأ الفلاحون مُصلحو الأراضى الزراعية ورُوّاد تربية الطيور والحيوان فى القُرى ، والقاطنون فى باجوس PAGUS ("قرية من القُرى القبلية") إلى جحورهم عند اتهامهم بأنهم جماعات من الوثنيين . ظلت أعمال هؤلاء الفلاحين مستمرة على حالها طالما أن وضْعهم وطريقة إنتاجهم لم تتغير بعد. وحتى إذا لم تتغير طبائعهم التى لا تُقدر "المسرح" حق التقدير ، فإن السبب فى ذلك ليس هو أنهم عبر قرون طويلة تعرضوا لمنع أو لإحباط للمسرح - فقد صُنّفوا على أنهم بالتقمص شياطينٌ وسحرة، وأنّ طقوسهم القديمة ما هى إلا الذنب الأكبر - ولكن لأن تصرفاتهم وأخلاقياتهم ناحية المسرح قد فقدت حقها فى الوجود كما فقدت معها فى الوقت نفسه أصولها الوظيفية . ونظرًا للمفارقات فى قرارات المنع التى يُصدرها المجمع الكنسى (السّنودس) SYNOD فإن مراسيم الملوك والقياصرة كانت تعمل إلى جانب إفساح المجال للترفيه ومُجالدات الميموس والذى كان أمرًا غير مفهوم من الكنيسة المسيحية آنذاك.

فَحّصُ مشكلة بسيطة وعادية تقودنا إلى الحقيقة ، شكاوى واعتراضات كثيرة صعدت إلى سطح الحياة . فى القرن الخامس الميلادى يشتكى البابا (جيلاسيوس) GELASIUS من استمرار مهرجان الخُصوبة. حوالى عام ٥٤٠ ميلادية يكتب سيزاريوس آرلس CESARIUS ARLES مفزوعًا من التقمّص فى حفلات رأس السنة الجديدة ، ولم يكن أنصار المسيحية قد اشمأزوا وعافُوا ارتداء قناع الحيوانات بعد، بل وكانوا يشتركون فى "تهريج وجنون الشياطين" ، ثم، المُطران (نويون) NOYON فى مستهل القرن السابع الميلادى يعترض على قناع أيّلٌ * القديم ("VETOLUSCERVOS") . فى عام ٦٩٢ يُصدر المجمع الكنسى فى تُرولاً TRULLA يمنع الوثنيين (من وجهة نظرهم - المترجم) من إقامة احتفالات KALENDAE وكذلك المُزح المسرحية وإلغائها من داخل فقرات الاحتفال. فى القرن الثامن الميلادى يُصدر EINSIEDLER HANDSCHRIFT نظامًا يلغى إذن الكنيسة المطلوب قبل إجازة العروض فى الاحتفالات والأعياد،

كما يلغى حق الكنيسة فى مَنْع الترفيه عن "الشعب" . وينص قراره الجرئ "NON CHRISTIANUS SED GENTILIS EST" ، بمعنى أن هذا الفَصْل يعنى أنّ ليس المقصود هو المسيحية ، لكن لأن ذلك يعود إلى نظام وعادات القبائل، بل وينتمى إليها تمامًا (١١) .

داخل نفس العصر هناك لحظات لابد لنا من تذكّرها . وهى عناصر ما قبل التياترالية PRETHEATRAL فى الإمبراطورية الرومانية والتى وصلت إلى

---

* STAG - أيّلٌ ، والمقصود هنا هو ذَكَرُ الحيوان.

علاقة حميمية مع الفرق الجوالة بين الشعب واستطاعت إحْداث التشابك والتحابك INTERLACKING مع القبائل الألمانية - الجرمانية. إذ بفضل هذا التشابك والتأثيرات والممارسات وصلت احتفالات الشعيرة (القديمة) إلى المعرفة العامة من الشعب. ومن الطبيعى أن الأسلاف الألمان القُدامى كانت لديهم الطوطمية أيضًا، لكنهم وفَّروا "للتغيير والانتقال" وسائل تقّبلها الجماهير.

الميثولوجيائى (لُوكى) LOKI أعظم دليل على الإله : شخصيته الجذابة سمحت له بسهولة تغييرها وانتقاله من شخصيته إلى أخرى. فهو امرأة عجوز مرة ، ومرة أخرى السَّلمون (سمك سليمان SALMON) أو أُنثى الفَرَسْ MARE، هو وأولاده عادة ما يظهرون فى شكل الحيوانات - ذئبُ فَنّرير FENRIR أو حيةُ مِيدجارد MIDGARD . عَرَف الألمان مُؤقتًا تغيرّ الإنسان وانتقاله إلى هيئة الذئب فى شخصية WERWOLF .

يمكن أيضًا التقابل مع تصديق العامة لمثل هذه الانتقالات أو التغيّرات : إبْنَا القزم (أُوتّر OTR) ڤيدرا، فافنير VIDRA, FÁFNIR يتقمصون شخصية الحية الشيطانية لحراسة "كنز رُوينا" RAJNA. أما الفتى البطل (سيجورد) SZIGURD فإنه يفهم جيدًا لغة الطيور.

نعثر أيضًا على بيانات شاحبة ضعيفة PALE عن العلامات الأصلية الأولى للشامانية . كتب تاكيتوس TACITUS فى كتابه المُعنون "إلى جرمانيا"

GERMANIÁJÁNAK أن قِـسـيـسًـا فى قـبـيلة نهـانار NAHANAR ارتدى ملابس النساء عندما كان يقود الشعائر المسيحية ، وأن هذا التقمص بالملابس كان مسموحًا فى عصر الدولة - الأسـرة الأمـومـيـة MATRIARCHATE (المرحلة الأمومية مرحلة نظرية من مراحل المجتمع البدائى كانت السلطة فيها للأمهات - المترجم)، مُفيدًا أن الشامانية قد تبعت هى الأخرى هذه النظرية[١٢] .

على طريق التطور والتقدم بالنسبة إلى مقدمو العروض الفنية فقد كانت الأهمية تنصبُّ على غناء الأبطال. فأغنيات العمل وأغنيات أبطال الحروب تعود بذكرانا وذكرياتنا إلى أغانى الكورس الجماعة فى بداية انطلاقاته ، لكن سُرعان ما تحوّل الغناء إلى المهن التخصصية . من بين الأغانى الشاعر السَّلْتى * CELTIC BARD ، أغانى ("الشاعر") POET ، وأغنيات الترويج القديمة (إسكالا) التى تعنى ("مُغنىٌ") تتقدم الأغانى المقدمة فى العروض. كما نضم إلى هذه النوعيات (ليوديرى الألمانية LIUDERI ومعناها ("الغنائية").

أما ما يُعيد إلى الشعر الغنائى فهناك HILDEBRAND . كان الظنُّ أن هذه الأغانى تُغنَّى فى (فورم) الشكل القوطى GOTHIC ** حيث يدور حولها الرقص والتمثيل

---

* CELTIC BARD أغنية الشاعر القبلىّ تدور قصائدها حول مآثر الأبطال . أما السلتية فهى لغة مجموعة من اللغات الهندية الأوروبية - المترجم.

** القوطية هى لغة القوطيين الجرمانية الشرقية - المترجم.

يقولون كذلك إن قصة (سيجوردو، جران) SZIGURD , GRANE قد قُدمت فى أوائل القرن (١٩) التاسع عشر الميلادى بين الرقص والغناء . اكتسب الترفيه أثناء العمل نوعًا جديدًا أكثر سهولة فى جُزر (جَمْع جزيرة) FAERØER سُمى عند الألمان : (سكيرنون SKIRNUN بمعنى ("مُهرج")، (تُومارو TÛMARÂ ("ميموس") . عند السلْتيين أصبح CLERWE هو المسئول عن الميموس . أما عند الأنجلو - ساكسون ANGLO - SAXON فقد أطلق عليه GLEOMEN (نصف اللفظة مقطع GLEO مشتقة من GLEE بمعنى مرحٌ أو طرب = موسيقى وطرب = سعادة أيضًا) . وفى العصور الوسطى استمرت هذه الأنواع بمختلف معانيها ووظائفها فى العروض المسرحية ، وما هى إلا أنواع التروبادور TROUBADOUR * ، التروفيرى ** TROUVÈRE بعينها. كان ما تقدم من نوعيات الأشعار والأغانى مناسبًا لظروف وأحوال المجتمعات الأوروبية من حيث أمزجتها وطبقاتها رغم اختلافات طفيفة فى المستويات. أفرزت طريقة الحياة هناك قصيدتَين شعريتَين من عصر الأنجلو - ساكسون تشيران إلى : (١٤٣) سطرًا شعريًا يعودان إلى القرنين السادس والسابع الميلاديَّين من قصائد WIDSITH الذى كان يتنقل عادة من بلاط إلى بلاط . وقصائد غنائية من نوع MINSTREL بعنوان DEOR PANASZA (شِكايات ديور) (مُقسمة إلى ٤٢

* التروبادورى : شاعر غنائى أو شاعر موسيقى . اشتهروا فى جنوبى فرنسا وشمال إيطاليا بين القرنين الحادى عشر إلى نهاية القرن الثالث عشر الميلادى - المترجم.

** التروفيريون : مجموعة من الشعراء الفرنسيين اشتهروا فى فرنسا من القرن الحادى عشر إلى القرن الرابع عشر الميلادى - المترجم.

مقطعًا شعريًا STANZA حـول ديور الذى فَقَدَ عطْف سـيده ولم يكن أمـامه من بُدٍ إلا تَرْك مكانه فى المســابقــة الشــعــرية لزمـــيله هيّـــريندا HEORRENDA[١٢].

الطقوس الدينية المسيحية قبل المسرح

بناءً على ما تقدم من ظواهر، يتأكد أنّ الكنيسة المسيحية – نظريًا وعمليًا – ضد أى نوع من أنواع التياترالية . وحتى إذا ما حدثت شبه معجزة وظَهَرَ هنا أو هناك عَرْضٌ أو اتجاه يُوحى بوجود عنصر الدراما أو تمثيل إيمائى أو حتى ما شابه ذلك : فإن سبب هذا الظهور يعود إلى قوة الشكل الإيمائى والرغبة فى مشاهدته فى أية بيئة وأى مكان. إذن، "فالدفاع والحماية" فى الداخل هى، القُداس MASS هذا "الغزْو المُبتدع" حدث فى البداية بطريقة غريبة. كتب (آريوس) ARIUS مُطران الإسكندرية (٢٦٠ – ٣٣٦ ميلادية)، متأخرًا سُميت هرطقة أو بِدعة "أريانوس" أكبر أعماله تحت اسم THALEIA ، جزء منها نثرى والجزء الأخر من الشعر منسوب إلى المدينة (مدينى) URBAN عبارة عن غناء عامى رومانى PLEBEIAN (يخصُ العامة فى روما القديمة – المترجم) ذى وزن شعرى رُباعى QUADRUPLE ، وكما كتبوا مُعلنين : "...... أنّ أكثر الناس جَهْلاً هُم المُتغنّون بهذه الأغانى الترفيهية". عصيان كبير لم يتوانى عن إعلان

ردوده: "مَنْ ذا الذى يسمع أغنيات THALEIA ولا يكره آريوس وهو كالمجنون الذى على خشبة المسرح" [١٤]. لم يكن الهدف واضحًا كما الرؤية . وساعتها يكتبون (المسيحيون الكبار – المترجم) أجزاءً على اتصال بالوجود الإغريقى واللاتينى الذى كان دائمًا، لكنها أجزاء أبُوكريفاويّة * APOCRYPHAL مشكوك فى صحتها أو فى صحة نِسبتها إلى من تُعزى إليهم من المؤلفين ، كما هى ذات أصول روحية غنوسطية GNOSTIC ** كانت موجودة فى سلوكيات يانوش، وفيها يبدو المسيح – يسوع JESUS حول تلاميذه فى رقصة دائرية وقد تشابكت أيديهم من حوله . هذه "الاستدعاءات ذات الكلمات القصيرة المُقتضبة" تجرى بين "سِحر الرقص" ، "والرقص الدائرى" (وحسب تعبير يانوش ماروتى) تُختتم الصورة هذه بلفظة آمِنْ ÁMEN .

مَعَنا الثمانية يغنون بالثناء والتمجيد – آمِنْ

إثنا عشر يرقصون فى الأعلى – آمن

كل من فى الأعلى يشاركون فى الرقص – آمن

والذى لا يشترك ، لا يعرف ، ماذا سيأتى – آمن [١٥] .

---

* APOCRYHIA الأبوكريفيا أربعة عشر سِفرا تُلحق أحيانًا (بالعهد القديم من الكتاب المقدس ولكن البروتستانت لا يعترفون بها لأنه مشكوك فى صحتها.

** الغنوسطية – الجنوستية GNOSTICISM هى مذهب العِرفان : مذهب بعض المسيحيين الذين اعتقدوا بأن المادة شر ، وبأن الخلاص يأتى من طريق المعرفة الروحية – المترجم.

من الأهميـة بمكان مـلاحظة تطور التقدم فى الترنيمة السورية من إبداع (أفْريم) EFRÉM . فهو أيضًا قد استعمل إجابات درامية فى الترنيمة وكأنه كان يَودُ إبداع صـورة مُتتوّرة عن العالم كـانت معـروفة باسم ترنيمـة نسيبيسى NISZIBISZI ، وتحتوى على الشيطان يتلبّس صورة الموت مُتقمّصًا يتبادل الاثنان فيهما الحوار على الطريقة الأستروفية : غناء الاستهلال ، ثم الكورس . هذه صـورة دراميـة مـا فى ذلك شك تُعلن عن غناء أطلقـوا عليـه مـصطلح (SZOGITHA) . كما أن لأفريم ترنيمة أخرى تتصل اتصالاً مباشرًا بشعائر العـزاء الشـعبيـة . فـالغناء الأول فيـهـا يبـدأ أحيـانًا (بندّابة تنوح وتتفـجّع PROFESSIONAL MOURNER وبعد عرْض شكواها وآلامها ينطقُ المُودَّع، أو الذى يتقمصّه، ثم يتحدث أولاً المُتوفَى، وأخيرًا ينام نوّمته الأبدية (دَوّر الكورس!) وتختم الترنيمة بالغناء فى المكان كله [١٦] .

فى القـرون المتأخرة لابد لنا من الإشـارة إلى أنه بعـد مناقشـات وحـوارات كثيرة، قد أُتفق على أن ميلاد المسيح يكون هو يوم (٢٥) الخامس والعشرين من ديسمبر (وكأنهم "يُخفّون" العيد القديم الذى احتفل فيه SOL INVICTUS – بـ "اليوم الذى لا يُقهر" INVINCIBLE كيوم من أيام أعياد الشعب) – عام ٣٢٥ ميلادية يُصدر المجمع الكنسى – السنودس فى نيس NICEA قرارًا بيوم العيد إلا أن (ليبريوس) LIBERIUS بابا روما يُوقع القرار المُقدس عام ٣٥٤ ميلادية.

على مـر العصور تكوّنت آراء ووجهـات نظر عن بذور بيـزنطيـة فى احـترام تمجيد الرب – الله . بدأ ذلك بكلمات من وُعاّظ الدين لخدمة الإنجيل. من بين هذه الكلمـات ديالوجـات تحـولّت إلى شكل درامى ناشئ مما أعطاهم الحق فى

إطلاق مصطلح الوعظ الدينى الدرامى على هذه الديالوجات . فمثلاً جرى إعداد تحية الملائكة بفضل من التأثير السورى . أهمها فى القرن الخامس الميلادى صورة الأفلاطونية الجديدة المُحدَثَة - الحبُّ الأفلاطونى PLATONISM * التى تظهر فى ("أغنيات التسبيح") ويحتوى تصميم دراماتورجيتها على : ترنيمات تُمجد البُتول - العُذرية VIRGIN كمقدمة، بعدها يدور حوار ديالوج بين ماريا MARIA وجابُريلَ GABRIEL يملأ ماريا بالشكوك، ثم يتبع منولوج لماريا . ثم حوار من جديد يكشف عن تحضير ماريا وإعداد نفسها لتقبُّل بركات الله، بعدها صوت الرب يُعلن تجسّد المسيح ** INCARNATION، وفى الختام -صورة مُضادة CONTRAST وعلى النقيض- يُقيم الشياطين رقصًا يعنى محاولاتهم لعرقلة تغيُّر الإنسان إلى (الديانة المسيحية) .

وضمن معلومات ثانية تتحدث عن JÓZSEF (يوسف) الغيور وهو يتهم زوجته بالخيانة (المقصود هنا الخيانة الجنسية - المترجم) والتى تتضرع إلى الأنبياء لإنقاذها من التهمة الكاذبة. بعد ذلك أعدّ رجال الدين والوعّظ إدخالات وإقحامات INSERTION درامية على موضوعات أخرى : تعميد المسيح الصغير، ثم هربه إلى مصر وهبوطه وحيدًا وإنقاذ الأب له . حدثت كل هذه

* حبٌّ تصوّره أفلاطون مُتساميًا عن العاطفة نحو الفرد إلى التأمّل فى الكُلى والمثالىّ - المترجم .

** تجسُّد المسيح : اتحاد الأُلوهية والناسوتية .. تجسيد الإله فى شكل أرضى.

الطقسيات داخل كنيسة HAGIA SOPHIA فى بيزنطة التى تُمثل روعة البناء للمعابد ويقيت الكنيسة حتى اليوم بناءً تَذكاريًا رائعًا. لكن ذلك كان يعنى شيئًا آخر عند أنصار المسيحية . إذْ أسرعوا فى إعداد نموذج معمارى يمثل الرمز العالمى للمسيحية .. فمثلاً المذبح "سماوىٌ مُقدّس مُبهج" ، ورمزت قُبة الكنيسة إلى السماء ، أما الشموع فكانت النجوم رمْزًا ميلودى الترنيمات صَدَحتْ بجمال الله، "غناء الملائكة" شارك فى الترنيمة . كل حركة أو سكَنة للقسيس كانت ذات معانٍ. وكان طبيعيًا بعد ذلك التفكير أنْ "يتغير فِكر القيصر" ويتأثر بشعائر عيد الفصح EASTER ولتتبع واجبات جديدة : شريط جنائزى أبيض يُحزّم كَفَنَ المتوفى WINDING - SHEET ، يسير معه "إثنا عشر رسول حَوَارى APOSTLE يتقدمونه "كنصيرو الموت" FAN . تجرى هذه المراسم بين تجمّع الجماهير [١٧] . يبدو المشهد وكأنه إشعاع تياترالى كلوحة قُربان ÁBEL التى تُحيطها (المنمنمات) الفسيفساء MOSAIC من كل ناحية، تعطى "مشهدًا" معادلاً لفتحة خشبة المسرح وعلى جانبيه الستار مفتوحًا (١).

لعلّنا نستطيع التفكير فى أن إظهار التياترالية فى الكنائس والمعابد على هذه الصورة توخّى مساعدة الفنون التشكيلية لتعميق دور (المَسْرحة) . عند ذاك بدأت الاستعانة بالفن التشكيلى داخل الكنائس. فى جبال سيناء وفى دير سانت كاترين - كاتالين هناك (١٥) خمس عشرة أيقونة ICON تُمثل النار فى المِدخنة بوجود ثلاثة من الشباب العِبرانيين وبجانبهم ملاكٌ مُرسل لإنقاذهم . تؤيد المراجع التاريخية أن إنشاء المعبد يعود إلى ذلك التاريخ [١٨] .

بدءًا من القرنين الثامن والتاسع الميلاديين بدأت حياة الثقافة البيزنطية فى (فَرملة) تعطيل التعبيرات الطقسية الليتورجيكالية LITURGICAL المُمجدة للطقوس، لكن علامات أخرى دللت على أن المصطلحات الأدبية لهذه الطقوس لم تختف بعد. إذ لم تزل تعبيرات مثل (المشهور، المُشهَّر به) "NOTORIOUS" يُتعامل بها وتجرى على الألسنة ، المسيح والفطير غير المُختمر AZYMOUS ، المسيح المُعذّب ، وكان على المناقشات أن تبدأ : يحسب المؤرخون أن هذه المناقشات قد احتلت زمنًا طويلاً بين القرنين السابع والثانى عشر الميلاديين) . إبداع تحقيقى من (٢٦٤٠) ألفينٌ وستمائة وأربعين سطرًا (بدأ طريقه بقيادة جولجاتورو GOLGOTÁRA مارًا بالبعث ووصول المسيح إلى منزل مارك MÁRK حيث ينتهى الإبداع. "مادة فجة غير مصقولة" استعملها يوريبيديس بين سطور سبعة من تراجيدياته، وأيضًا أسخيلوس فى برومثيوس مقيدًا، وأجاممنون، وأيضًا عند (ليكوفرون) LÜKOPHRONE فى درامية كاسّاندرا KASSZANDRA . أُكملُ (الحديث مُسترسل عن إبداع جولجاتورو –) فالبطل فى عمله ليس المسيح بقدر ما هى البطلة ماريا ، وحولهما يانوش JÁNOS ، يوسف ، نيكوديموس NIKODÉMOSZ ، ماريا ماجدلينا MÁRIA MAGDALENA ، وجمع غفير من السُفراء، والملائكة، وأفراد الحرس ونصف كورس جاليلى النسائى.

تُثبت المُستتبعات من الأحداث البيانات التى عُثر عليها مؤخرًا فى القرن الثالث عشر الميلادى، مخطوطات (CODEX PLATINA) التى أشارت إلى

مسرحية مِستيرية MYSTERY عن مسرحيات الأسرار والغموض وبجانبها ملاحظات العمل وتعليمات الإخراج. تبدأ المسرحية باستدعاء (لازار) LÁZÁR للأرواح ، بعدها يتبع دخول زحّف باروشاليمى قُدسى JERUSALEM ، ثم عشاء غالى الثمن فى بيت (سيمون) SIMON ، ثم غسل القدمين وخيانة المسيح. ثم يأتى مشهد آخر يُنكر فيه PÉTER المسيح أمام JÉZUS HERÓDES ، بعدها شدُّ المسيح والبعث ، ثم أخيرًا مشهد الشكّاك TAMÁS[١٩].

أما روما، فقد استطاعت أن تُوفّر لنفسها مكانة مؤكدة عند مؤسس الكنيسة رائد الإصلاح الحوارىّ بيتر PÉTER - فقد زالت عنها الآن صفة مركزية الإمبراطورية الرومانيةُ. حتى منتصف القرن الرابع الميلادى الثانى كانت اللغة المستعملة فى المعابد هى اللغة الإغريقية، ثم استولى البربر على السلطة وظهرت ITALA ، ومعناها تغيير الإنجيل اللاتينى القديم، بينما تمت الاستعدادات بين عامى ٣٩٠ - ٤٠٥ م لإعداد ترجمة "شعبية" للإنجيل VULGATA . من هذه النقطة التاريخية بدأت "روما" تُصبح روما الكنيسة. بعد (٢٥٠) مائتين وخمسين عامًا تحررت روما من السلطة البيزنطية - ومع مساعدات حصُلت عليها من الملك فرانك FRANK - انبثقت عام ٧٥٦ ميلادية الحكومة البابوية . إن اشتداد عُودها يعود إلى إعداد نظام BENEDEK فى دير (مونت كاسّينو) MONTE CASSINO من ٦٧٠ فقرة حددت كل الخطوط المسيحية والتعليمات للقساوسة، وتحت نظام أُطلق عليه LIBER

RESPONSALIST حسب المعلومات والمسئوليات التى تضمّنها النظام. ولأول مرة فى عيد الفصح تُقرأ الكلمات التالية :

- QUEM QUERITIS ? - عَنْ مَنْ أبْحثْ

- JESUM NAZARENUM - المسيح الناصرى NAZARENE (الناصّرانى)

- NON EST HIC - ليس هنا.

- ALLELUJA - HALLELUJA

بعد ذلك يصل هذا (الرسبُونّسوريوم) RESPONSORIUM إلى بلاط (نوج كاروى) NAGY KÁROLY ثم ينتقل مُوّسعًا (كأعمال مختارة) SELECTION للاصطفاء الطبيعى إلى كنائس ومعابد أوروبا الغربية وإلى مراكزها الكبرى، وكأنه "كان على ميعاد" لمواجهة مُمارسات فَرانّك الألمانية- GERMAN FRANK، حتى تم التعرّف عليه (الرسبونسوريوم هو المقصود هنا - المترجم) فى القرن العاشر الميلادى .

حدثت خطوات أخرى فى القرن التاسع الميلادى وقُرب نهاياته فى سانكت جالّين SANKT GALLEN عندما أعلن أخٌ راهب FRIAR يُدعى (توتيلو) TOTILO نوعًا من الاتساع فى الإجراءات، تضمنّت نوعًا أُصطلح على تسميته TROPUST وهى جزء قُداس الصباح. المصطلح نفسه يعنى مُنوعات موسيقية

بعد صلاة القُداس الافتتاحية INTROIT ، ثم تطور الأمر بعد ذلك إلى إدخال بعض العبارات عليه التى كانت بمثابة الديالوج . كل هذه العناصر داخل السؤال الأول "QUEM QUERITIS ?" وما كان بداية الرسُبونسوريوم. لم يقدم هذا السؤال الأول على هيئة قراءة محضة، لكنه أخذ الطابع الملحمى ، الأمر الذى أكّد صورة جزئية شبيهة إلى حد كبير بإلقاء العروض المسرحية ، تمامًا على غرار ما كان يقرؤه ETHELWOLD فى REGULARIS CONCORDIA والذى تبع بين أعوام ٩٦٩ - ٩٧٥ ميلادية. تحمل الكلمات أكثر من الإلقاء إذ تبدو كما لو كانت "دورًا تمثيليًا" متصلاً بقواعد مهنة التمثيل ومصطلحاتها التخصصية "التشبيه"، "التقليد"، "الدخول تحت جلد الدور" ..... إلخ .

بعد عدة عشرات من السنين ، جاءت أنواع عديدة من الكودكس CODEX وصلت إلى (٤٠٠) أربعمائة نوع (١) عرضت هذه الأنواع موادها الدرامية فى مناسبة عيد الفصح. أغلبها يحمل شكلاً بسيطًا فيه "الماريات الثلاث" (ماريا ماجدولنا M.MAGDOLNA ، ماريا زوجة كليوفاس KLEOFAS ، ماريا أخت لازار الكبرى LÁZÁR) وهن مجتمعات حين يظهر لهن "ملاك" ولا يخرج هذا الشكل عن الإطار الطقسى الدينى [٢٠] . لكن نقلة كبيرة على طريق التقدم تبدأ من القرن الحادى عشر الميلادى عندما تتفتح وتزدهر فروع كثيرة فى ثقافة العصور الوسطى . كل هذا - وكان واضحًا استلهام أشكال بعينها (خاصة من بيزنطة) - كل هذا كان منفصلاً انفصالاً تامًا عن الإرث الإغريقى القديم. هذه الفروقات المصيرية، أول أسبابها أنّ علامات التياترالية الحادثة فى الزمن

الحاضر - الآن OCCURRENT قد وصلت بعد أن كانت العلاقات الاجتماعية قد تغيرت تمامًا، بل وأصبحت فى عداء مع الماضى برمته.

وإلى نفس الحال تنتمى التضادات التى ظهرت كذلك حاملة عناصر متضادة. ركّزت الاجتماعات على أول مظهر من مظاهر الحياة وكان AGAPÉ ("الحب" - "الضيافة)، الأمر الذى دعا الكنيسة إلى شئ من الشكوك. لقد اشتكى تارتوليانوس مرة من "الانحلال والتفسخ والفساد والانحراف الأخلاقى". حتى إذا ما اقتربوا من نقطة الطقوس العربيدة ORGY إلا وأصبحوا فى اتجاه طقوس القبيلة القديمة . لكن سرعان ما تحركت الكنيسة فى الأيام الأولى من كل شهر لتوضيح أخطاء نتائج الحب والضيافة والاجتماعات كذلك . حدثت هذه الأحداث عندما تطلعّ المجتمعون إلى نظام "ديمقراطى" يتساوى فيه السيد والعبد، والغنى والفقير أمام الله، لكن التفريق الواسع بين الطبقات الاجتماعية، والتسلسل الهرمى الكهنوتى HIERARCHY البيرنطى لم يقدم أكثر من بداية النظام الإقطاعى .

ومن ناحية أخرى ، فقد تكوّنت داخل الكنيسة تيارات مُعارضة مثل (عيد المجنون) والذى يقع عادة بين عيد الميلاد - الكريسماس ٢٥ ديسمبر وبين عيد ٦ يناير - الليلة الثانية عشر. كانت مُطرانية آجستون تقيم هذا العيد وتحتفل به وهكذا انتشر سريعًا. إلا أن المجمع الكنسى فى توليدو TOLEDO عام ٦٣٣ ميلادية يُصدر قرارًا يُحرّم العيد، ويطلب وضْع حدود للعادات الشعبية التى سبق

إجازتُها من مستويات دينية أدْنَى. فى القسطنطينية فى بلاد (ميكولوس الثالث) III.MIKHAELOSZ ارتدى المجنون - فى عيد المجنون هذا - ملابس "البطريارك" مُحيطًا نفسه باثنى عشر "مُطرانًا"، وطاف حول جميع أحياء المدينة على ظهر حمار أبيض. وتصادف أن تقابل أثناء طوافه مع البطريارْك الأصلى ومساعده IGNATIOSZ فلم يسعْه إلا أن يسخر منِهُما معًا. استمر هذا التأثير المتضاد بل ونَما حجمه . مثلاً، فى القرن العاشر الميلادى سمح البطريارك (ثيوفيلاكتوس) THEOPHÜLAKTOSZ لبعض الكنائس فى الأعياد أن تُقدم أغانى بروفانية PROFAN تمتهن أشياء نفيسة، كما سمح بالرقص أيضًا ليصاحب الأغانى، لكن داخل جدران الكنائس فقط. وحسب "العادة القديمة" كما كتب ذلك الأسقف (بلسلامون) BALSZAMON "ارتدى أسقف (حاجيا صوفيا) HAGIA SOPHIA قناعًا، وملابس عسكرية، مُتدثرًا مُخفيًا شخصيته فى هيئة حيوان بأربعة أرجل . أما النساء فدهنّ وجوههن تلطيخاً بالألوان والمساحيق وغَنّيْن باروديا PARODY بتهكمية ساخرة الـ (الكيرى أليسون) KYRIE ELEISON . وفى الغرب كانت العادة القديمة متأصلة هى الأخرى . ومرة ثانية "عيد الحمار" FESTUS ASINORUM ، والذى نسمع عنه فى القرن التاسع الميلادى الآتى بعد هروب العائلة المقدسة من مصر ، وهو ما يُذكرنا بالقُداس غير السّوى ANOMALOUS ، إذ بينما تجرى مراسم القُداس وخُطبة القسيس سُمع صوت نهيق حمار، استمر القس فى وعظه فتحوّل الغناء المصاحب إلى أغنية بروفانية تجديفية "ORIENTIS PARTIBUS - ADVENTAVIT

ASINUS - PULCHER ET FORTISSIMUS - SARCINIS APTISSIMUS ..." (بمعنى : وصل حمار من ناحية الشرق ، حمار جميل وقوى، يصلح حقًا لحمل الأثقال...، وهكذا دواليك) . كُلهم كانوا يضعون فى أعلى رؤوسهم طقسيات الكنيسة – كتب ك. إدموند .EDMUND K عن مسرح العصور الوسطى فى إحدى دراماته – أن كثيرًا من المرثيات تعود بالقرابة إلى أنواع عديدة من العصور القديمة : إلى PARENTALIA STULTORUM FERIAE ("عيد المجانين") تمامًا على غرار ("يوم العزاء") أو مثل KALEDAE التى سبق الإشارة إليها . بعد ذلك بعدة قرون تتقدم إلى الأمام علامات لمضامين الساطوريات SATURNALIA : أمام هذه الاعتراضات والمواجهات لجأت سلطات الكنيسة إلى أمرين. إما تَرْك الأمور على حالها صمتًا، أو إلغاء الأعياد فى مناسباتها السنوية. وهذا ما يُبرر تصدُّر الترنيمة مكان المركزية فى الموسيقى لأنها صدحت بمضمون "حرب الطبقة الاجتماعية" :DEPOSUTT" POTENTES ... ET EXALTAVIT HUMILES ..." (خفض من السُلطات القوية .... ورفع من الطبقات الضعيفة) [٢١] وبالمناسبة فإن ريثم الترنيمة من أصلٍ ساطورنورسى SATURNUSI – من الساطور.

*

انتهت الألف سنةِ الأولى على أوروبا . اندحرت فى هذه السنوات الألف قُوىً عالمية ، وشعوب أيضًا . إنهار النظام الاجتماعى للعبيد ، لكن قُوىٍ جديدة أخرى

قَدِمتْ ، وشعوب أخرى ظهرت على سطح المعمورة . قَوِى النظام الاقطاعى شيئًا فشيئًا . ومع أن المسرحية كانت فى حالٍ يُرثى لها ، إلا أنها ظلت حاضرة ، بل : بدأت فى تكوين وبناء أشكال جديدة لها فى العالم الجديد .

- تكوّن أشكال المسرحية الإقطاعية

FEUDALISM

بصفة عامة يبدو العصر الوسيط مُوحّد العادات . لكن فَحّصه عن قرب لا يؤكد هذه الصورة . علينا أن نُقسم الفترة إلى ثلاثة أطوار على الأقل لتتضح الاختلافات بينها : تنتمى الفترة الأولى بين القرنينْ العاشر والحادى عشر الميلاديّين إلى الإقطاع "المُبكّر" ، وتُمثل الفترة الثانية فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر عصر الإقطاع "المُتطور" ، فقد انتقلت الفنون التشكيلية فيه من الأساليب الرومانية إلى الأسلوب القوطى المُبكّر فى بعض دول أوروبا ، وكان قد وصل إلى ازدهاره فى دول أخرى. أما الفترة الثالثة الأخيرة فتقع بين القرنين الرابع عشر والخامس عشر الميلاديّين فهى فترة "تَمركُز" الإقْطاع بعد مروره بقنوات التطور . ثم نُدلى بكلمة عن مستوى الحياة فى الزمن الإقطاعى الأوروبى. من المعروف أن العلاقات الإقطاعية "حول أوروبا من الخارج" حاولت جرّ الأوروبيين إلى عالم الإقطاع من مئات السنين، أثرت هذه العلاقات بالفِعل،

رغم إحساس أوروبا – وفى نفس الزمن – بالعلاقات الرأسمالية وأنفاسها . كانت هناك بعض الاختلافات التى تركت ظِلالاً على الصورة العلائقية . ظل الإحساس بالاختلافات محسوسًا فى اللغة، فشعب روما القديم كان يتحدث باللاتينية لكن البحارة القادمين وتحت حُكمهم تحدثوا بغير اللاتينية، وهو ما افرز اختلافًا هامًا شكّل مُحيطًا مُنحرف الشكل CONTOUR حَطّ على خريطة القارة الأوروبية . فمخطوطات الكنيسة والطبقة المُتعلمة النابهة المعاصرة آنذاك لم تستعمل اللغة اللاتينية إلا فى المكتوبات التى شكلت وحدة لغوية. من الممكن أن يكون الملوك والبابوات وسادة الإقطاع قد تبادلوا الرسائل بينهم باللاتينية ، وأن طُلاب التعليم العالى والجامعات تعلموا اللاتينية أيضًا كلغة عالمية ، وهو أمر أنشأ علاقة بين هؤلاء وهولاء (أى بين طبقة السادة والطبقة المثقفة الناهضة الشابة – المُترجم) لكن الواقع هو أن مثل هذا الاختلاف اللغوى "فى أعماقه" قد ولّد سدًا وانسدادًا عاش حوله الشعب واصطدم به مرارًا فى الحياة اليومية.

خَطَتْ الأحوال الاجتماعية خطوات جادة أخرى فارضة نفسها على الواقع . فقد كشف هذا الواقع عن نظام يُمسك بتلابيبه عدة أشخاص من أصحاب الأراضى يتحولون إلى مرتبة الملائكة HIERARCHY ذات مراتب متسلسلة .. نظام الهرمية ، فالسلطة المسيطرة من أعلى ونُزولا متسلسلاً إلى المراتب الأقل – هبوطًا – تعانقوا مع الإقطاع ونظامه ، تاركين نوعيّن اجتماعييّن يفرض نفسه على كل المجتمع : القوى الفعّال واسع السلطة POTENT الذى يفرض رأيه على

العـالم والكنيسـة أو يقع فـى دائرتيهـمـا علـى أقل تقـديـر، والعـالة شـديدو الفـقـر PAUPERS الذين يعـيشـون على مـا يتلقّـونه من صندوق لإسـعـاف المُعْـوزين المحكومـين بنـظم وقـرارات فوقـيـة، حتـى وصلوا إلى العـبـودية (٢٢) . هذا النظام الاجتماعى يكتمل عند صورة جديدة : "طبقة الفُرسان ، البائعات، الفلاحون فى وحـدة ثُلاثيـة : هـذا هـو الغـمـوض بعـينه فى البنيـة الفـوقـيـة SUPERSTRUCTURE والاقتصاد الإقطاعى" (٢٣).

العناصر المسرحية فى عالم الفروسية

ذكريات القرنيْن العاشر والحادى عشر الميلاديّن كان يمكن أن تُشير إلى وحدة أوروبية . ومن الصعب أن نكتشف من البيانات أو المعلومات حقيقة المحلّية وصفاتها لأن لها معانى كثيرة. وهو ما وافق المواقف الاجتماعية والسياسية آنذاك. فمثلاً كانت هناك فروق بين القساوسة الذين يخدمون داخل الوطن وبين قُرنائهم الذين يعملون خارجه . بمعنى أن العرقية ETHNIC لعبت دورًا فى التفضيل .

عاش السادة ، والنبلاء فى قصور فارهة ، وفى القِلاع (جَمْع قلعة) حياة الرفاهية ، حتى وصل الأمر عند بعضهم إلى تغطية غاباتهم التابعة لأراضيهم بالباركيت . كان المكان المركزى الداخلى فى هذه القصور هو حجرة الجلوس

الرئيسية فيه "HALL" الصالة الكبيرة، وفى الداخل بقية الحجرات . فى أيام الشتاء - التى أحيانًا لم تكن شتاءً قاسيًا - تخرج العائلة إلى الصالة الكبيرة . هناك استقبلوا الضيوف ، وأقاموا المآدب ، هناك أقاموا حفلات التسلية وتمضية الوقت الفارغ . وهناك أيضًا كانوا يدعون المغنيين والراقصين من أصدقاء الأسرة الإقطاعية . كشف خدم أحد القصور فى منتصف القرن الثامن الميلادى عن عروض تتضمن "POETAE , CITHARISTAE, MUSICI , SCURRAE" كما فى إحدى معلومات (فيتالس) VITALIS فى القرن التاسع الميلادى صانعُ أكثر من عشرين لافتة من المُعلّقات على القبور ، تشير فيها هذه المعلومات إلى احتمال وجود تمثيل مُفرد SOLO لشخصية واحدة.

عندما بدأتُ الحديث ، غيرّتُ من سِحنة وجهى

ومن صوتى ، كما كنتُ قد غيرّت من ملابسى

حتى أعتقد الناس - رغم أننى كنتٌ وحيدًا

بأنهم يشاهدون أُناسًا كثيرين (يُمثلون) ...

آه أيها الموت ، لم تُقتلنى وحدى

عندما انْتزعت منى آلافًا بقصّدٍ مُسبقّ

هى كل أجْرىَ اليومى .... [٢٤] .

كتب (شامبرز) CHAMBERS عن هذه الفنون الترفيهية BARD (قصيدة فى مآثر الأبطال - المترجم) ، الميموس، وحتى لو امتزجت القصيدة بالميموس فإن فى ذلك "نصرًا لفكرة التمثيل" ، والذى يُؤكده ما جاء بعد فى القرن الحادى عشر الميلادى عندما تفرعت فنون التسلية والترفيه إلى شكلين هما : JOUGLERIE SEIGNEURIALE (ترفيه السادة) ، JOUGLERIE FORAINE ET POPULAIRE (ترفيه "السوق" والشعبيين) (٢٥) .

فرصة أخرى ظهرت هى تدريبات الفُرسان ، والتى كانت بداياتها فى المدرسة الحربية، لكنها سرعان ما توسعت حتى أصبح المشاهدون لها يمثلون "جمهورًا" يشهد أحداثًا هى صراعات المتنافسين بالخيول . هذه المباراة التسابقية بين الفرسان TOURNAMENT لم تتوقف عند الشرف بين فائز ومهزوم لكنها سمحت بوقت تتداخل فيه انفعالات الجماهير المشاهِدة وجَلبتْ أموالاً للسيد مُنظم العروض. إلا أن تطورًا كاملاً "للدرامية" يبدأ فى الظهور والبُروز بدءًا من القرن الثانى عشر الميلادى يضع لبنات مشهورة على التقدم . لقد تغيرّت "الحرب الوهمية" فى مسابقات الفرسان الراقية. ففى القرن الثالث عشر الميلادى بدأت النساء فى ممارسة لعبة الفرسان هذه، حتى أصبحوا يُمثلون الأغلبية المركزية فى هذه المسابقات. فهُن الفائزات دوّمًا ، وهُن مختطفات كل الجوائز فى الأعياد . ثم حدث تقدّم آخر حين جاء شكل أُطلق عليه PAS D'ARME ("حرب الدورات") (الدورة هى سلسلة من المباريات بين عدد من اللاعبين أو اللاعبات - المترجم) . فى هذا الشكل يرتدى فيه المتسابق -

المتسابقة عباءةً GOWA مجازية استعارية : وأمام قاعة النظارة أقاموا ديكورًا للإعلان عن المكان الذى يحتضن المباراة - قصر ، جبال ، صخور ، أشجار ، ينابيع - ارتدى المتسابقون - المتسابقات ملابس غير ملابسهم مثل "تتاريون، مُتوحشون، فلاحون، رجال غابات ..." إلخ ... صيفًا أُقيمت العروض فى أماكن مفتوحة فى الخلاء . وأمام مَلَلِ أمسيات الشتاء خرج نوع آخر من العروض بدأه التروبادوريون - ظهر أولاً فى مقاطعة PROVENCE . لم تكن فنونهم تحمل علامات مسرحية مباشرة ، لكنهم بعد ذلك ضمّنوا العروض أفكارًا تشير إلى ظهور الدرامية . نعرض هنا نموذجًا جميلاً لإحدى أستروفيات (بير روچيه) PEIRE ROGIER التى تخدم فى مضمونها جدلية الحوار الديالوجى(٢٦) .

- أُوه .. يأىّ

- ماذا بِكَ ؟

- هَمٌ وتفكير

- أَى هَمّ ؟ أخْبرنى

- حقير ، خسيس

- الرغبة (لإيقاع المتسابق معه فى شَركٍ - المترجم).

- نَعم هى .

- أهو الشَّرك ؟

- هكذا فَهِمت ؟ ومَنْ هو ؟

- الآن فهمت ! لكن ...

- هل وَثبْتَ باهتياج على الفَرَسْ ؟ يا لِقلبك الرؤوف

روحُك ، نفُسك تشعّ طهارة

- يا للسماء ، إنها لا تقبل مثل هذه الأشياء

لا تسترسِلْ ، وإلا ذهبت

- يالله .. لكن ، لا تفعلْ ذلك

إننى أحتاج إليك كصديق .

(ترجمة اشتفان توت فالوشى TÓTFALUSI ISTVÁN) . من القراءة الأولى تتضح صورة الديالوج - التى هى أصلاً (مونودراما شخصية واحدة) وهو ما قوّى بل وأكّد من أمثال هذه العروض. دارت فِرق التروبادور بمثل هذه العروض من قصرٍ إلى قصر.

ثم جاء زمن تبدّلت الأدوار إلى شخصيتين من مُقدمى العرض. الدور الأول من روما موروث من الرومانيين IOCULATOR . أخذ هذا المصطلح طريقه إلى

الانتشار السريع فى أوروبا وبلغاتها المتعددة ، وما هو دليل ليس على بقائه واستمراريته ، بل على تطوره واتساع رقعة انتشاره هُنا وهناك . فظهر فى فرنسا فى مصطلح قديم فى اللغة الفرنسية IOGLEOR ومؤخرًا تعدّل المصطلح إلى JONGLEUR فى أسبانيا ، وإلى JUGLAR فى البُرتغال ، وفى إيطاليا عُرف باسم GIO COLATORE ، وفى ألمانيا القديمة كان المصطلح هو GOUGALARI (٢٧) .

ثم ، وصل نوع MINSTREL قادمًا من طريق آخر تمامًا : وهو النوع التابع التالى لـ SCÔP الواصل من TEUTON - GERMAN * والذى كان عظيم التأثير فى القرنيّن الثانى عشر والثالث عشر الميلاديّن . الكل يحمل فروسية التروبادور، وفى استمرارية حتى أفول نجم عصر القرون الوسطى - وكما يُقرر (أرنولد هاوزر) HAUSER ARNOLD - تحرّك التروبادوريون حتى تحولت MINSTREL إلى نماذج الشخصيات الأدبية ، بينما تحوّل نوع JONGLEUR "فى سقوطٍ" هَبَطَ به إلى تسلية الجماهير.

فى مواجهة كل ما سبق الإشارة إليه من أنواع تبتعد وتقترب كثيرًا أو قليلاً من الشكل المسرحى يخرج نوع ينحو بتعقيداته الجيدة إلى إيقاظ الفَهم عبر ما قدّمه من شِعر، وسجْع ، وديالوجات ، تقليد لشقشقة العصافير، "تبادل قَذْف التفاح الصغير"، صورة كأنها لُعبة الورق (الكوتشينه) بكل ما يحملها اللاعبون فيها من

---

* TEUTON - GERMAN الشعب التيوتونى هو شعب جرمانى أو سلتى قديم يتكلم اللغات التيوتونية - المترجم.

توتّر وتحفّز ، قفْز على الأيادى والأرجل (بهلوانية الأطراف الأربع)، عشر آلات موسيقية مصاحبة ، أوقات الراحة فى يوم العمل. حسب البيانات، أن هذا النوع بدأ انتشاره فى أواخر القرن الثانى عشر الميلادى : بين عامى ١١٦٧، ١١٩٦ ميلادية يأتى عرض HORTUS DELICIARUM تُسجله مخطوطة أنسكلوبيدية عن صورة العرض. عندها بدأت القواميس المعرفية (الإنسكلوبيديات) فى تسجيل مخطوطات تُثبت العروض خاصة عروض العرائس وبياناتها - وهذه هى العروض الشعبية JONGLEUR التى لم ترتبط أبدًا بعروض وفنون البلاط - والفروسية ، والتى ساعدتهم على اكتشاف الرقصات الدائرية كنموذج لممارسات الشعب فى الأعياد . حيث نرى راقصين واقفين حول الرقص وراقصين آخرين فى وسط الحلقة - الدائرية يتبادلون الكلام والحوار : أغنية راقصة أو (رقص غنائى) CHANSON À DANSER ، ثم ما تفرغ عنه من تنويعات CHANSON DE LAMAL MARIÉ ("ذَهَب غناء العروسة بطريقة سيئة إلى زوجها") . أو CHANSON À PERSONNAGE ("رقصة ذات دور مسرحى") ، CHANSON DRAMATIQUE ذات المضامين الدرامية. قُدمت كل هذه التنويعات أو المتنوعات بوسائل إيمائية، وقف الإيمائيون فى مركز وسط خشبة المسرح المكان الملائم لدورهم.

من هنا "من القاع ومن أول السلم "توصلوا إلى شِعر التروبادور" ، والذى بقيت فى صُلبه - العوامل الدرامية - ALBA - (AUBE) الشاب العاشق والحارس المخلص وشكاواه له فى الفجر، أو PASTOURELLE (الباستوريل) فى

حـواريهـمـا . عـمـدت نوعـيـات مـثل MINSTREL كـعـروض مـسـرحـيـة أو JONGLEUR إلى إشراك CHANTEFABLE (الأغنية الخُرافية - المترجم) فى أغانى القُداس ، وهو ما ظهر متأخرًا فى القرن الثالث عشر الميلادى مُحتويًا للنثر والشعر بالتبادل تحت اسم AUCASSIN ÉS NICOLETTE (أوكاسّين ونيكوليتّ) وفيه يُوقف المجتمع إلى جانب المُحبين والعُشاق، وهى ظاهرة اجتماعية إنسانية بطبيعة الحال [٢٨] .

توسّعت أشكال عروض الفُرسان - البلاطية (نسبة إلى القصور والبلاطات) فى فرنسا واتخذت لغة فرنسية كمصطلح لهذه العروض . الاتجاه الرئيسى - بعد التخطيط له بحركة ALBIGENS - KATHAR - عبر منتقلاً تجاه إيبيريا IBÉRIA مؤثرًا فى حركة الثقافة فى كُل من أسبانيا والبُرتغال، وهو ما يُعلن عنه الملك ألفونز كاستيليائى KASZTILIA ALFONZ ملك قشتالة عام ١٢٣٧ ميلادية فى مرسومه الذى حدد أربعة أنواع من العروض ونوعياتها : النوعان الأعلى الأول والثانى يختص بهما الشعراء DOCTORS DE TROBAROKE ، TROBAIRESÉ (النوعان مُخصصان للتعليم لا الفن الخالص DIDACTIC ، والنوعان الآخران الثالث والرابع تدخل فيهما الأغانى). يأتى تفصيل النوع الثالث JODLAR - موسيقيون ، مُقدمون يعرضون التاريخ - وأخيرًا النوع الرابع يُقيّم فكاهيات الطبقة الدنيا من الشعب ويحوى بين جنبيه المهرجين .

أما الفرق بين JUEGOS PARTIDOS , JUEGOK ("المسرحيات ذات الحوار الديالوجى") والذى تناسب مع الإجابات والردود فى تواز بين الشخصيات

على غرار " المناقشة) فقد أكمل الفرنسيون به الجزء العرائسى TITERERÓK وأطلقوا عليه BAVASTELEK .

فى البُرتغال تم التقسيم الطبقى الرئيسى إلى نوعيتين طبقيتين . نوع مُخصص للطبقة العليا SEGREL ، وآخر للطبقة الدنيا والفقراء JOGLAR. أضاف النوع الأخير (للفقراء) نوعًا جديدًا أدْخله على النوع الأصلى (يوجلار) .. أضاف عدة فقرات ارتجالية ونكات حامية إلى نوع اصطلح على تسميته ARREMEDILHÓT ، وهو ما أكّمل فى القرن الثالث عشر الميلادى ترفيه الفرسان الجديد ، وكذلك نوع MOMO الذى برز لأول مرة كمصطلح فنى عام ١٢٥٩ ميلادية مصطحبًا معه أثناء عروض القُداس الإيمائية كلمات وعبارات شعرية لشرح المواقف . بذلك احتفظ النوع بالشكل المجازى الفنتازى [٢٩] . بعد نوع الـ MINSTREL وترفيهاته ، نتقابل فى إيطاليا مع المؤلف (سورديللو) SORDELLO الذى كتب فى القرن الثالث عشر الميلادى أعماله باللغة البروفانسية PROVENCAL * وعلى نمط أعماله كتب الإيطاليون بلغتهم الإيطالية النوع الإيطالى CONTRASTO الذى يعنى مُدافعات شعرية . وبتأثير ثانٍ من الفرنسيين عرضوا نوع DETTO (الثنائى) .. نوع استعارى مجازى يملأ بعض جُزئيات العرض بالحوار بقصد توليد شعرٍ أو سجْعٍ فى أماكن النثريات. من الطبيعى أيضًا أن كان للعرض مسئول عن تنظيمه – ولم يهدأ المجمع الكنسى

* PROVENANCE بروفانس مُقاطعة فى فرنسا يتكلم شعبها اللغة البروفانسية.

الذى مَارَسَ كالعادة حربًا شعواء ضد عروض المسرح "الإيمائية MIMIS ، HISTRIONIBUS ، IOCULATORIBUS وحتى مراقبة المشاهد التى تتخللها" (١٢١٥، ١٢٥٠، ١٢٨٨) - هكذا توطدت دعائم الترفيه بلغة الشعب ، وجاب الممثلون المُغنيون البلاد طُولاً وعرضًا حاملين نوع GIULLARE . لم يكتف النوع بالحصول على ما قدّمه لطبقة الفرسان ، لكنه شيّد أحيانًا كثيرة أعمالاً تلخصت فى مسرحيات أدبية مملوءة بروح الحياة INSPIRE : فمثلاً FROTTOLA (فروتولا المازحة) FRUITY تعرض تبادلاً بين الشعر والنثر فى إطار كوميدى. كما ينشأ فى فيرنزا وبولونيا FIRENZA , BOLOGNA نوع سُمّى (بالاّتا) BALLATA ضمّ كلا من الرقص والغناء فى تماسك مُتضافر مع مشاهد حُب وغرام درامية أو كوميدية [٣٠].

فى الجُزر البريطانية تشير الحقائق إلى التخلّف . فحتى القرن الثانى عشر الميلادى لم يكن معروفًا فى بريطانيا إلا نماذج التمثيل التى جاءت بعد إمبراطورية روما . اشتكوا (الجماهير) من أنهم فُوجئوا بعروض تجرى فى بلاط هنرى الثانى II.HENRIK تجمع بين "التاريخ ، الغسّالات ... ، البائعين المتجولين PEDDLERS ، الأفاقين الشمّاطين، ميموسيين وحلاقين" [٣١] . أما عن السادة والنبلاء فإن العروض المسرحية فى قصورهم - كما وردت الأخبار عنهم - فى منتصف القرن وفى بداية السنة الجديدة وتحديدًا فى الأيام الثلاثة قبل بداية السنة الميلادية انتشر (كما سنعود تفصيلاً إلى ذلك) نوع MUMMINGS ونوع DISGUISINGS يظهر عارضوه بالأزياء المسرحية والأقنعة كالعادة. لكن مما لاشك فيه أنه منقول بل وتغذّى على نوع المومو MOMO البرتغالى.

فى ألمانيا والأراضى الواطئة المُتحدثة بالألمانية، زواج - عقد قران يعكس فن التروفير TROUVÈRE ، فريجش بارباروشّا BARBAROSSA FRIGYES (١١٥٢ - ١١٩٠ ميلادية) عقد زواجه على بياتريكس البورجندية BEATRIX (من بورجُندى) التى صحبت معها شاعرها المُفضّل GUIOT DE PROVINS كان الألمان من الفرسان قد قَلّدوا أشعاره . فردريش فُون هاوزن FRIEDRICH VON HAUSEN الذى أبدع (المينّيزنجر) MINNESÄNGER كموضة للبلاط لعب دورًا كبيرًا فى إقراره وانتشاره . عاشت المينينزنجر حتى نهاية القرن الثالث عشر الميلادى. "وحسب آراء FRAUENLOB (مادحات السيدة بياتريكس)" فى مديح (هاينريخ فُون مايسن) HEINRICH VON MEISSEN، فإن رأى الباحثين أن قصة الزواج لم تكن إلا عرضًا مسرحيًا ثريًا أدى وأفصح عن ممارسات وضعت لبنة فى حجر أساس "المُواطنة" تجاه فرق وجماعات MEISTERSINGER (مُعلّم الغناء - المترجم) [٣٢] .

فى تلك الأوقات تحولت الأراضى الألمانية من التقاليد القديمة لتتغذى على حوار الديالوج DIALOGSPIEL شخصيتان فى شكل دينى تعليمى فلسفى يعرضان موضوعًا أخلاقيًا ، المهم هنا هو أنه مطابق للقديم الذى تجزأ فيه الحوار وانتصف لدورين أو لشخصين مُتقمصين : بيِيتْ وكارنيفال B´ÓIT, KARNAEVAL (سريع ، كرنفال)، (سُوسى، سمكة) ، (صيف وشتاء) . عرض الممثلون فى فرقتهم هذه العروض SPILMANOK˜ فى الأسواق وعلى الطُرقات السريعة للسيارات HIGHWAYS ، اشتركت النساء فى هذه العروض : فى عام

١٢٤٤ مـيـلادية صـدر القـانون رقم ١٢٥٦ - بـافـاريا "LANDFRIDEN" BAVARIA يُعلن أن "HISTRIONS MULIERES SECUM DUCENTES" وبنود القـانون تعنى الآتى :"SPIELLEUT DI DU WIP MIT IN FURENT": (كوميديون يتحـركون يمثلون وبينهم نساء)[٣٣] . نقد اجتماعى اعتبر ما يُقدم من عـروض على مـسـتـوى الابتـذال . بينمـا كـمـا سـبق وشـرحْنا أن العـروض كـانت تسـتهـدف الترويح عن الجمـاهيـر الشـعـبيـة التى هى منقـولة أصـلاً من ثقـافـة الفرسان.

لكن البـيانات - وهذه حقيقـة صحيحة - التى صدرت عنهم تُرجح أن أسـباب صـدور القانون يعـود إلى كبـار رجال البـلاط - (وبينهم مُطرانات وبابوات بطبيعة الحال - المترجم) لن نذهب بعيدًا عن الحقيقة إذا قُلنا إن استـمـرار بعض هذه الأنواع المسـرحيـة بعيد عن الواقع . هذه المعاكسـات الملونة فى العـروض لم تكن تعنـى السـادة الكبـار ، ولا هُم المقـصـودون بهـا ، لكنهـا وجـهّت رسـالة إلى أعـداء السـيـاسـة والحبُ - وأيضًـا - وهـذا مـوضـوع آخـر - قلّب رأى الفـلاحين وأشـعل نيـران المُواطنة ناحـيـة حقـوق الإنسـان المواطن ، وهـى أمـور لا يمكن أن تُغلق البـاب سـدًا منيعًـا . فَجَرتْ العـروض فـى الحـانات وكـأنهم يفـهمـون رؤية السلطات التى تقـول لا تُرفهـوا عن الجمـاهيـر حـتى لا تفـتحـوا أعـينهم للتعـرّف على "الطبـقـة العليا". إلا أنه يبقـى أن القانون قد أحدث شروخات فى الموقف الاجتماعى .

جـرى التطور فـى دول وسط أوروبا بتـأثيـر فـرنسى أيضًـا . تكشف البـيـانات والمعلومـات الأرشـيـفـية أن الممثل الجوال يحمل اسم (مُرفّه الشـعب) FRANT -

فَرانتْ (والذى يعنى "فرنسا") ونفس المصطلح فى المجر JONGLEUR . (نفس الشخصيتين المتبادلتين للحوار . الأول GAUCELM FAIDIT والثانى PEIRE VIDAL . تعوّد مُرفّه الشعب التردد على بلاط الملك إمرًا IMRE شاكرًا للملك عطاياه وأُنسته ودماثة المعاشرة واستضافته لقصره ، مُعلنًا أنه لا يقبل مسح الجوخ ، "ولا يتحدث فيما لا شأن له به" . فى عام ١٢٣٤ ميلادية كانت BEATRICE D'EST من فيّرارا FERRARA (بإيطاليا) تقيم فى بلاطها حفلات الترفيه مع ضيوفها داعية إياهُم إلى "المسرحيات ومباهج العروض" [٣٤] .

من الطقسيات إلى المسرحية الدينية

ذهبت كل المحاولات الحدثية الدرامية الداخلية الطقسية أو حتى التى لها علاقة بالدين، ذهبت إلى نهاياتها ، ونفس الموقف كان بالنسبة لهذه الزينة الطقسية الزُخرفية ORNAMENENTAL التى احتلت "غناء الفجر" فى الطقس لم تعُد تُؤدى إلا بحضور القسيس. تكلمنا سابقًا عن توسّع TROPUS، خَرَّج منها التطور القادم أنواعًا أخرى من بينها استعمال المُغنيين الجوالين لشكل JONGLEUR الغِنائى وإعادة إعداده - "كتحسين يفتح بابًا عريضًا للإطار الطقسى يخدم المضمون واللغة معًا" - كما أشار إلى ذلك بَنّتسا سابولتشى SZABOLCSI BENCE [٣٥] . تغيرّت العبارات النثرية إلى أبيات شعرية فى

القرن الحادى عشر الميلادى. فحوالى عام ١٠٢٤ ميلادية كتب كاهن يُدعى (ڤيبو) WIPO من بورجندى قُداس عيد الفصح بصورته الجديدة، مُراعيًا إحداث تأثير واسع فى الجماهير بواسطة الأغنيات الشعرية حيث تبادلت أصوات التينور مع أصوات الباسّو مُولّدة ديالوجًا غنائيًا [٢٦] .

ومن هنا تحديدًا كان يبدو أنّ خطوة فى المَهْد تنتظر الظهور فى عيد الفصح الدينى. وفى نفس الوقت ظهرت مسرحية مشابهة عن عيد الميلاد – الكريسماس CHRISTMAS تنتهج نفس أسلوب تبادل الديالوج : دارت المسرحية حول ميلاد المسيح – فى الوقت نفسه أيضًا كانت معروفة فى بيزنطة قصة إيبيزيود تحية الملاك : الملاك الرئيسى جابور GÁBOR * يُعلن لماريا ميلاد المُنقذ المُخلّص (المسيح عيسى بن مريم). كانت الصورة (زيارة) كما أُطلق عليها VISITATIO وطبيعى أن يكون الحوار فيها على شكل الديالوج (بين جابر وماريا – المترجم) . المُحرّك الثانى فى الموضوع ORDO PROPHETARUM MOTIF توكيدات وإسنادات لكلامه الزائف PSEUDO مُستخدمًا شخصية SZIBILLA (وأحيانًا كان هو نفسه أوجستنيوس الذى يقوم بهذه المهمة) حيث يتخذ وضعه فى وسط المسرح : ينطق بوحى إلهى PROPHESY (وكأنه مُلهم من لَدُن الله – المترجم) مُعلنًا قُدوم المسيح، صافًا عددًا من أسماء الأنبياء مُبررًا حقيقة نبوءته . ثم يُعلن

---

* الملاك الرئيسى : ملاكٌ من ملائكة الطبقة الأولى العليا.

PRAECURSOR (واحدٌ من "المُقدمين" (الاستهلاليين للعرض – المترجم) أسماء الأدوار للشخصيات المسرحية : MÓZES – يوسف ، چراميـاش – JEREMIÁS ، دانييل – DENIEL، HABAKUK – هاباكوك ، داڤيدو – DAVIDO ، سيمون – SIMON ، أرچيبت – ERZSÉBET، يانوش المُعَمد – * BAPTIZING (المعمداني – يوحنا المعمدان) ، نبوكودونوزور NABUKODONOZOR، فرجيليوس VERGILIUS (!) في مواجهة مُقدم العرض يرتفع صوت كاهن يتحدث باسم جماعة محلية من اليهود SYNAGOGUE يتكلم بلهجة تبجّح واختيال كمن يُريد أن ينتزع شيئًا بالتهديد والوعيد SWAGGER` . تُؤكد الحوارات – في القرن الحادي عشر الميلادي – الملوك الثلاثة (المجوسيين MAGUS) وذلك في مشاهدهم المسرحية. بعد صلاة التَّقدِمة OFFERTORY يمُر قسيس "بتاج ذهبي" في أرجاء الكنيسة ، مُنشدًا ، وبين أنوار قادمة من سقف الكنيسة يُدلي بأسباب قُدومه إلى هذا المكان. يأخذ طريقه بعد ذلك نحو المذبح المُزيَّن بالصليب أو بصورة المسيح. يتحدث قسيسان آخران أشار إليهما القس الأول وهما في رداء طفلة صغيرة. بعد حوار قصير عند سُلم المذبح يضعون الهدايا وحاجات أخرى (!) ثم ، يغادرون الكنيسة. هذه الصور المتتابعة خلف بعضها البعض بكل ما فيها من رموز تُقدم حوافز ودلالات جديدة. جَذْب (هيرودَسْ) HERÓDES ، ثم مقابلته مع المجوسيين الثلاثة، وفي وسط الكنيسة، وهذا يحدث قبل مشهد النجوم التي في الأعلى : بعد بعض

---

* BAPTIZING غَسْل الطفل غطْسًا في الماء رمزًا لتطهيره من الخطيئة وإدخاله مُطهرًا روحيًا في كنف الكنيسة.

الوقت يتسع هذا المشهد : يتنافس هيرودس مع الكتبة والمخطاطين (الذين يعرفون الكتابة والقراءة SCRIBES – المترجم) ثم يعود إلى مخاطبة المجوسيين الثلاثة، ثم يبعث برُسُلٍ لتقرير الحقيقة، وهنا يدخل على الخط مُثير ومُحرك هام MOTIVE هو صلاة الرعاة. الآن على غرار عيد الفِصح يسألهم أحد الملائكة : ?QUEM QUERITIS , PASTORES" وهنا يتنوّرون بميلاد المسيح.

حتى ذلك الوقت لم يُفهم الأمر جَليًا أمام الرعاة، خاصة وأن الطقوس الدينية كانت تُقام باللغة اللاتينية، لذلك لم يكُن انعكاس هذه المسرحيات عليهم كبيرًا، مثل غيرها التى كانت تجرى بلغة الشعب.

توسّع بعد ذلك موضوع الفكرة الرذيسية فى العمل المسرحى – MOTIF (موضوع هيرودس) ، خاصة بعد حادثة مقتل طفل بَتّلَهَلْم BETLEHELM . أعلن الملك بأمر ملكى ARMIGER * للسلاح وتطبيق الأمر الملكى.

فى رأى بعض الباحثين والمؤرخين أن حوار وكلمات هيرودس "السفّاح المتعطش للدماء" SANGUINARY تُقدم الشخصية على أنها نموذج لشخصية المُستبد الطاغى، وفى تركيز على أن العصر نفسه على نفس الصورة التى تُفرز أمثال هذه النماذج. فى مرحلة إعداد مقتل الطفل تظهر أمه الثكلى كما تجرى طُقوس RÁHEL . يتضح من المسرحية وخطة إعدادها للمسرح وللتمثيل أن

* ARMIGER : حامل الدروع ، وهو شخص يلى رُتبة الفارس.

مساحة مشاهد التمثيل قد زادت اتساعًا مُسبِّبة انفجارات للإطار الطقسى، كما حدث فى القرن الحادى عشر الميلادى فى بِيلْسن BILSEN (تقع فى حدود بلجيكا الآن) أن عدّلوا من مكان القُداس ومشهده بوضعه فى نهاية الصلاة، ثم إن شخصية هيرودس شخصية "خدّاعة مكيدة" INTRIGUE استطاعت الدراماتورجيا أن تخلقها "ضِد الأحداث" . كما أن انتشار ميلاد المسيح وعيد الفصح يعود إلى الإقحامات الدينية وممارستها على المسرح، وهو ما يؤكد أن TRACTUS STELLAE ("حَمْل الشموع والنجوم")، OFFICIUM SEPULCHRIS (طقس القبر – المدفَنْ المقدس") قد انتقل إلى المجر فى القرن الحادى عشر الميلادى كما يُرى فى المخطوطات. أما التعاقب لترنيمة القُداس (كسلسلة تُنظمها فكرة رئيسية مفردة – المترجم) فى عيد الفصح، فإنه لم يظهر إلا فى نهايات القرن الرابع عشر الميلادى – وكذلك أيضًا فى "منطقة بِرِمْ" PEREM بهيشْبانيا HISPANIA من مدينة GERONA (أغلب الظن أنها غرناطة – المترجم) حيث يخرج من هناك مشهد فى عيد الفصح مُخفّف للاحتكاك يُمثل مقابلة مُكملة للإيبيزود.

يُكمل صغار الكهنة (من هُم فى درجة أدنى) شكل المسرحيات المُضادة. فالأولاد المُعدّون لكهنة المستقبل عام ٩١١ ميلادية فى سانْكت جالِّن بسويسرا SANKT GALLEN من الأتقياء الورعين. لكن سرعان ما تظهر "طقوس المجنون" OFFICIUM FOLLARUM فى الوقت الذى عرفوا فيه عيد الحمار PROSA DE ASINO . هذه "الطقوس المُضادة" ، باروديات الطقس، تُخفى

عناصر وعلامات وإشارات من طقوس الوثنية الصنمية (نسبة إلى الأصنام) فى طياتها عن عَمْدٍ فواحش وقذارة OBSCENITY تبغى من ورائها وضْع نهاية لوضع المسيحية أو لإنزال طقوسها إلى الحضيض وإثبات خُلّوها من القضايا الاجتماعية، عن طريق الصوت المضاد الجهور العالى خلال احتفالات الأعياد. الأمر يُعيدنا إلى الساطورنا "العالم المقلوب"، تعكس هذه الصورة التوكيدات PREDICATION التى تصل بالجماهير إلى الاعتقاد بأن خلف ديانة النبلاء السادة من كبار رجال الكنيسة قد أحسُّوا بأن شيئًا مُكدّسًا ومُتراكِمًا يقبع داخل قُوىً كبيرة (هى الشعب حسب الظن) تنتظر فرصة التعبير عنها للانطلاق.

لم يمض طويل وقت حتى كانت احتفالات "عيد المجانين" بيد صغار رجال الكنيسة وشباب الكهنة. وبين الاعتراض عليها أحيانًا والإلغاء أحيانًا أخرى تقرر تبعيتها إلى SOCIÉTI JOYEUSE لجنة باسم "جماعة الصبيان الضاحكة" من هذا البدء الجديد أخذ الترفيه صفته الرسمية ، مُتجهًا نحو تكوين فرق كوميدية جوّالة [٢٧].

تغيرت الطقوس الدينية لاحتفالات ميلاد المسيح وعيد الفصح إلى عيد ميلاد وعيد فصح مسرحى. فى البداية شككت الكنيسة فى التجارب والمحاولات الجديدة التى تجاوزت حدود الطقوس الدينية المسيحية رغم موافقتها عليها. (فى عام ١٢١٠ ميلادية ألغى البابا إنتسا INCE كل ظهور للمحاولات الجديدة داخل الكنيسة ، وفى عام ١٢٢٧ ميلادية يمنع المجلس الكنسى فى (ترافزيو)

TREVISIO اشتراك أى عضو من الكنيسة فى هذه العروض). وحتى تُحكم السيطرة على المسرحيات بل والمسرح معًا فقد قدّمت الحذَرَ حتى تضمن مُراقبة شديدة على أخلاقيات الناس، وما بداخل أرواحها كذلك، ضمانًا لسير العقيدة عندهم فى حالة من اليقظة الدائمة . ثم، يتبع عيد آخر. فى عام ١٢٦٤ ميلادية يُصدر البابا أوربان ORBÁN قرارًا بابويًا بعيد جديد يتّبع بأسبوعين عيد WHITSUN TIDE سمّاه يوم السيد - يوم المسيح تعبيرًا عن احترام المذبح المُقدس الذى نَعِمَ بالمسيح (FESTUM SANCTISSIMI CORPORIS CHRISTI) عيد يُحتفل به فى بداية الربيع من كل عام، وسرعان ما جرت الاستعدادات كالتالى : امتلأت المدينة بالمذابح (جَمّع مَذّبح)، تضمن موكب الاحتفال رفْعًا للطبول إلى أعلى بالأيدى "صورة المُقدمة" تعبيرًا عن إيبيزود التاريخ المُقدس ، بعدها تُولد فكرة التياترالية فى رأس الكنيسة.

الأفكار (النيّة) غير الناضجة كثيرة وعديدة . والبذرة التى يمكن استثمارها جاهزة فى الشعائر الدينية المسيحية "QUEM QUERITIS" ؟ تتحصن الفكرة ببدايات ونهايات فقط، ثم تتوسع الفكرة بالدخول إلى النار والوصول إليها . بدأ شكل الفكرة تحقيقًا وتسجيلاً لمراحلها على الصورة التالية : فى مساء سبّت عيد الفصح، يقوم الكهنة - الذين يعيشون بالقرب من المسيح - "بتمثيل" دور المسيح - يُلفون حول الكنيسة. بعد لفّة واحدة يطرُق "المسيح" على باب الكنيسة (والغريب فى الصورة أن يكون الباب - أو هو يوحى - بأنه باب جهنم). تُسمع أصوات مناقشة بين دياكونوس DIAKÓNUS - اسم شيطان يتناقش مع المسيح ثم

يُفتح الباب : يُحررون آدم وحواء ÉVA و ÁDAM وبعدهما آبلّ ABEL وستّه ، نوح NOE وأبراهام ÁBRAHÁM، موسى MOZES ، إيچاياش ÉZSAIÁS ، چاراميياش JEREMIÁS ، دانييل DANIEL ، الملك داڤيد - داود DAVID ، زكريا - زكرياش ZAKARIAS ، سيمون SIMEON ويوحنا المعمدان. فى النهاية يرقص الراقصون ويُقررون فى صراخ طلبهم بملء جهنم مرة أخرى. وهنا تسنح فرصة للنقد الاجتماعى : يحزن الخبّاز الغشاش، والجرسون السيئ ، والقسيس المُزيّف ، والقاضى غير العادل ، واللص الحرامى. هذه المسرحية تتشابه مع المسرحية الإنجليزية HARROWING OF HELL (تعذيب جهنم) . مسرحية الوصول إلى جهنم تخرج من ألمانيا وباللغة الألمانية فى القرن الرابع عشر الميلادى تحت عنوان ("HÖLLENSPIEL") لكن إلى نفس هذا النوع تنتمى مسرحية (بروجرام بارتفا) التى عُرضت فى منتصف القرن الخامس عشر الميلادى [٣٨].

بدأت قصة العهد - الميثاق المُقدس وفى نظام رمزى تُحدد المسار. فظهرت فى تواز وعلى خطوط متماثلة PARALLEL شخصيات آدم والمسيح، حواء وماريا ، شجرة المعرفة والصليب ، نوح NOE والطوفان، إلى جانب مشاهد أخرى فى تتابع مُتسلسل ووفق نظام دَرَجى منتظم، شعرى، دقيق يتجه ناحية الآلام PASSION.

هذا ما تُشير إليه عام ١٢٤٤ ميلادية من بادوا PADIA مخطوطة REPRAESENTATIO PASSIONIS ET RESURRECTIONIS فى النصف الثانى من القرن (١٣ ميلادى - المترجم) المُحررة باللغتين اللاتينية -

الألمانية عن الآلام PASSION. والحقيقة أن هذه المادة - المسرحية الدرامية التى ظهرت سريعة الانتشار قد حققت انتصارًا ، ففى عام ١٢٩٨ ميلادية لم يحتاج إعداد وعرض مسرحية LUDAS CHRISTI أكثر من يومين اثنين لتجهيز العرض وبدايته (٣٩) .

بدأت استهلالات الشخصيات الشعبية المليئة بالفكاهة فى العمل سريعًا. تُبتدع شخصيات ناعمة كالمَرْهم OINTMENT . أولها فى المسرحيات وعلى رأسها خادم التاجر فى شخصية روبين RUBIN ، وتاجر ثانٍ ، بُوستريالْك PUSTERPALK وزوجة التاجر النَّمِرة يظهران فى المسرحية. لكن مناسبة ميلاد المسيح تُضفى على كُل منهم صفة فردية مميزة، على الرعاة ثم على شخصيتين أُخرتين تُشاركهما الحوار والتمثيل هما الكوميدى أليسون ELISON، ماهوت MAHAUT (٤٠) .

أدّت مواقف مسرحية أخرى فى المسرحيات من الإنجيل إلى إعطاء فرصة للتقدم أمامًا، بدأت فى استقلالية الشخصيات - INDEPENDENCE . أظهروا على سبيل المثال الفتاة البِكر الذكية والبِكر الغبية. يتضح فى هذا المشهد ارتقاء الكفيل SPONSOR (الذى سيتكفل بالفتاة عند الزواج - المترجم) وما هى إلا ("الخِطبة الإلاهية") ، مشهد العذارى من الفتيات الشابات JUNGFRAUE ENSPIEL . على هذا النمط تخرج فى القرن الثانى عشر الميلادى المسرحيات الدينية فى ثلاثة أجزاء. آدم وحواء ، بعده KAIN و ÁBEL - قابيل وهابيل ، وأخيرًا يظهر الأنبياء بحواراتهم التى تكشف فى وضوح عن النظام الإقطاعى

والإقّطاعة FIEF . وضمن الاستقلالية - مرة ثانية - ومن "مشهد الأنبياء" يأتى فى السياق موضوع دانييل. مُثلت هذه المسرحية عام ١٢٦٤ ميلادية فى دير هيريسبورج HERESBURG بطريقة كوميدية، وفيها مشهدٌ "يبيع الإخوة أخيهم يوسف"، ثم مشهدًا آخر حين تدخل إلى خشبة المسرح "شخصية عَدوُ البطل" المسيح الدّجال ANTICHRIST (عُرضت عام ١١٦٠ ميلادية فى TEGERNSEE) . طبيعى أن كان عنوان المسرحية يختلف فى كل بلد أوروبى عن آخر. فالبطل عند الإيطاليين كان اسمه (ڤانجليت) VANGELIT، ويُقال أن الاسم فى أسبانيا كان FARSA SACRAMENTALT. بُذور درامية تتفتّح من نوع PLANCIUS دينىٍّ المضمون يملأ بالعصمة قلب ماريا بينما أغنيات النُواح والتّفجع الشعرية الحصينة تملأ المسرح [٤١].

علينا أيضًا الأخْذ بعين الاعتبار ("المديح والثناء") ذا الخاصية الدرامية التى تتقاسم المواقف المسرحية مع الليرية. وما خلّفته هذه الثنائية من معاناة تلتحف بالعقيدة . ولا نعجبُ إذا ما راقت مثل هذه العروض الغالبية من شعوب أوروبا بداية من منتصف القرن الثالث عشر الميلادى. بعدها بدأ دخول الأستروفية عندما تطور الغناء إلى ديالوجات وترديدات متبادلة، عرضت تاريخ العالم كله على خشبات المسارح هنا وهناك ، بما فيه كوميديات التمجيد أيضًا ، والتى حفظت مردود الماضى القديم من نماذج CORTON التى تعود إلى ١٢٦٠ ميلادية. إن بطل هذا النوع بلا منازع هو چاكوبون دا تودى JACOPONE DA TODI (حوالى ١٢٢٠- ١٣٠٦ ميلادية) . لقد ساعدت جهوده عبر أعماله التى

كتبها للمسرح جامعةً بين الكوميديا الموسيقية الراقصة على متابعة طريق كوميديات غنائية تطورت إلى مشاهد مسرحية خلاّبة كما بيّن ذلك بِنتسا سابولتشى فى كتاباته [٤٢].

فى طريق المسرحية الدينية الكنسية تأتى خطوات أخرى. يخرج إبداع المسرحية من حدود الإنجيل ، بادئًا إعداد أعمال عن حياة بعض القدّيسين فى إبيزوديات . هكذا قدّموا عام ١١١٠ ميلادية فى دانستابل DUNSTAPLE مسرحية عن القديسة كاتالين KATALIN. ثم فى أرّاس ARRAS عام ١٢٠٥ ميلادية يكتب (چان بودِلْ) JEAN BODEL مسرحية القديس ميكلوش MIKLÓS التى قدمت جوًا واقعيًا فى مشهد الحانة الحقيرة، كما أبرزت شخصيات دنيوية رائعة. وفى أَينْسيدَلْن EINSIEDELN تُحقق شخصية ميكلوش أُعجوبة أخرى، EPISTOLAS FARCIDAS التى تعنى ("مَزْج الحوار") فبينما كان القديس اشتفان ISTVÁN شهيدًا كان القديس كريستوف KRISZTÓF ومعه قِديسون آخرون يُعطون معلومات دقيقة عنه بطريق الاقتباس QUOTE . وفى اشتداد عزْم الدراما يكتب رُوتِيبُوف RUTEBEUF بين عامى ١٢٥٠، ١٢٨٠ ميلادية مسرحية THEOPHIL – أُعجوبية إعجازية رائعة MIRACULOUS (يُوقّع فيه الشيطان عقْدًا، وهو بذلك يسبق موضوع فاوست FAUST) . هذا النوع أطلق عليه مصطلح MIRACULOUS المُعجز الخارق الأُعجوبى. لأنه يعرض فى الواقع خوارق القديسين. ومع أن روح العروض ومناسباتها كانت تسيطر على بيئتها "القُدسية ، المُقدسات" إلا أن ذلك لم يمنع

من أن تضم المسرحيات إيبيزوديات من واقع الحياة اليومية بما يعرض - فى الوقت نفسه - مُذنبين بأفعالهم وسلوكياتهم الخاطئة. مثل هذه المشاهد الصغيرة كانت تُكوّن فى حَدِّ ذاتها درامات قصيرة صغيرة جاءت بأعجوبة دراماتورجيا DEUX EX MACHINE التى تؤكد على قوة الأعاجيب المُقدسة فى حياة القديسين . "مثال" على ذلك ISTORIE، ESEMPI الإيطاليتين اللتين أظهرتا مستقبلاً SACRA RAPPESENTAZIONI (٤٢).

هناك خصيصتان فلسفيتان فى هذه الدرامات الدينية تعكسان طريقة التقنية فيها. الأولى (الإسمانية) * NOMINALISM (فلماً كانت المصطلحات العامة أسماءً خالصة ولم تُعتبر فاضحة للوجود) فإنهم كانوا يعرضون الأشياء بطريقة عَيّنية CONCRETE مُعينة على شئٍ مُدركٍ بالحواس، بل وأكثر من عينية أيضًا، بمعنى أن تكون أكثر موثوقية لإثبات أصالة (الشئ) وصحة نسبه بإضفاء الصفة الشرعية عليه .. أى لتصديق ما يحدث على خشبة المسرح. الطريقة الثانية فى التقنية هى "الواقعية". فالواقعيون (نظروا إلى الأشياء على أنها موجودة ولها وجود مرئى). أدت هذه الطريقة - الواقعية إلى التجريدية ABSTRACTIONISM إلى تعبيرات فنية تجريدية تُحدث أثرًا فنيًا مذهلاً ABSTRACTED يُلبس الأشياء تشخيصيات وتقمُصات استعارية ورمزية. هذا التصور فَلسفىُّ التفكير ساعد على تطوير مسرحيات المعجزات الخوارق ودفَع

---

* الإسمانية NOMINALISM : مذهب فلسفى يقول بأن المفاهيم المجردة أو الكُليات ليس لها وجود حقيقى وإنها مجرد أسماء ليس غير - المترجم.

إلى تمثيل المسرحيات الأخلاقية بمزيج من نسيج إنتلكتوالى فى البناء التكوينى لها (البنية) . إن للاستعارة كما للتفسير المجازى ماضياً سابقاً فى المسيحية ، ففى بدء العمل بالاستعارة (الحرب من أجل الروح) PRUDENTIUS PSZÜHOMAKHIA اعتاد المسيحيون نَسْب صفة أو خاصية مُميزة على شئ معين (فى القرن الرابع الميلادى) مثال ذلك آلافُ من الأشعار تدفع المعرفة عند المسيحى إلى الحرب من أجل النفس المُعلقة بين الفضيلة والرذيلة. هذه القوة الهائلة المُتشخّصة فى الروح المسيحية كانت مجال تفكير إنسان العصور الوسطى وفى المستوى الأول عنده حتى الموت. كتب هالينان دو فرويدمون HELINAND DE FROIDMONT شاعر الأغانى (حوالى ١١٦٠ - ١٢٢٩ ميلادية) فى القرن الثانى عشر الميلادى فى نهاية أيامه (٥٠) خمسين مقطعًا شِعريًا STANZA عن الموت VERS DE LA MORT فتحت الآفاق الفنية على رقصات الموت بعد ذلك، مما يتضح منه أنّ عالم النظرية (المقصود هنا الشعر المكتوب تحريرًا) عادة ما يعكس كل الاعتراضات التى تنشأ عن الضغوطات الاجتماعية والمعاناة التى تُصيب بعض طبقات المجتمع من أجل رغباتها [٤٤] .

اتضحت أمام أعيننا الآن كيف أثّرت بواعثُ ومُحرّكات (موتيڤات) هيرودس على المسرحية الدينية وبِنيتها الأساسية وعلى تطورها الفلسفى - التقنى أيضًا، والذى كان مشهودًا للمعاصرين أيّامها. جاءت خشبة المسرح متزامنة مع الفكر والأحداث فى معادلات آنية SIMULTANEOUS EQUATIONS لتبقى سمة مُميزة للموضوعات الدينية فى المسرح، ولدرامات الإعجاز. لكن .. خرجت المسرحية ومعها التمثيل من الكنيسة للصحن أمام الكنيسة، ثم ممتدة إلى المُدن

والشـوارع الـواسـعـة والأسـواق. والآن ، إلى أى مـدىً يُمكن للتـزامن السـابق والمعادلات الآنية أن يتحققا ؟ لا يتوقف الأمر عند خشبة مسرح المُعجزات أو لنقُل تحديدًا "خشبات المسرح الثلاث".

تصوّرت النظرة المسيحية أن الجنة - الفردوس فى الأعلى، وأن الجحيم فى الأسفل ، وأن الحياة على الأرض فى وسطهما (بينهما). ولم تتحقق هذه النظرة عمليًا إلا بثلاث خشبات مسرحية تُقام فوق بوابة الدخول. فى مسرحيات المُعجزات هذه يظهر الفردوس والجحيم على شكل مواجهة لبعضهما البعض حفاظًا على التواقت والتزامن معًا فى وقت واحد SIMULTANEITY (فالعادة فى هذه المسرحيات عند عرضها فى الميادين أو الشوارع لم يكن بُدٌّ من أن يكون الفردوس فى طرف من الشارع والجحيم فى الطرف الآخر للشارع من أجل التوافقية أيضًا) ثم حدث تطور فى المنظرية مؤخرًا جرى على الشكل التالى : فى بداية دخول الممثلين أعدُّوا لهم أمكنةً للجلوس (SEDES) جلسوا عليها . وحولهم مكان لبقية الشخصيات التمثيلية LOCA حتى تم بناء صغير - لبقية الشخصيات هذه أُطلق عليه مصطلح MANSIO فى القرن الثانى عشر الميلادى. فى مقدمة هذا الـ MANSIO بينه وبين الممثلين مكان "حيادى مُتعادل" NEUTRAL حيث تجرى أحداث المسرحية بفصولها ورواويها - الراوى ، وأهدافها ومضامينها . أما "المناظر والديكورات - المنظرية" فأصبحت تحمل وجْهين : التّقَسية CONCRETION الشكل الكُتَلِى المُتحجّر ، والنزوع الطبيعى NATURALISM (إذ الدراما مبنية على نزوع مَبْنِى على الرغبات والغرائز

الطبيعية – المترجم). بما أن أزياء الممثلين تجاوزت شبيهاتها فى الأصل فعُلقت شارات وعلامات على ملابس القساوسة ورجال الدين.

تقابلت الرمزية أحيانًا مع المسرحية الدينية التى قَبلتّها عن طيب خاطر. حوالى عام ١١٦٠ ميلادية فى عرّض مسرحية المسيح الدجّال ANTICHRIST فى مدينة TEGERNESSI جلست شخصية أبونا الرب ATYAISTEN فى الجانب الشرقى لخشبة المسرح، وكان المذبح والقَباَ * فى نَفّس وضع الجانب الشرقى . يورشاليم وجماعة اليهود المحلية SYNAGOGUE فى الجانب الشرقى أيضًا. فى الشمال الاغريقيون ، وفى الجانب الغربى وقف الرومانيون والفرنكيون FRANK ** . أما فى الجنوب فكان مكان سادة بابل.

هنا شئ مؤكد : فعُلماء الآداب فى العصر (خاصة القساوسة ورجال الدين) يروّن أنه ليست هناك أية علاقة يمكن أن تُحس على ربْطٍ بالماضى، أو وجود تشابه بين الأنواع الدرامية القديمة وبين دراماتهم – درامات الخوارق والمعجزات. يتذكر ويؤكد JOHN OF SALISBURY (چون أوف سالسبورى) عدم التشابه هذا عندما شاهد "عرضًا" لدرامة كوميدية قديمة. كما أنّ (هونوريوس دو أوتون) HONORIUS DE AUTUN يعلم هو الآخر أن التراجيديات (يقصد القديمة

---

* القَباَ : كل نقطة على SIDES . مسار مركزى يكون بُعدها عن مركز القوة أكبر أو أصّغر ما يُمكن. وهما نقطتان أو اوجان : الأوج الأعلى HIGHER APSIS والأوج الأدنى LOWER ADSIS . القَباَ = APSIS .

** قبائل جرمانية احتلت فرنسا فى القرن السادس الميلادى.

كالإغريقيات - المترجم) إنما تُبنى على الحروب" ، وأن الكوميديات "تتغنى بالزواج". (بيتروس هِلياس) PETRUS HELIAS يُروّع بصوت ازدراء واستهجان SHOO ! BOO ! كأن القضية مدرسية على غرار سؤال وجواب . بينما يعتقد (يوهانز دو جارلانديا JOHANNES DE GARLANDIA) أنَّ بداية القرن الثالث عشر الميلادى والأنواع الدرامية التى سارت فى ذلك الوقت قد أثارت جدلاً واسعًا وخلافات ومناقشات مفيدة ARGUMENTATIONS لأن ما يمكن "تأريخه" بأمانة عن تلك الفترة فى المسرح هو "أشياء كوميدية شعرية" (٤٥).

منذ تلك الفترة .. القرن الثانى عشرالميلادى أُطلق مصطلح "LUDAS" - HAVE A FINGER IN THE PIE بمعنى يدٌ - أُصبع فى الحلوى (المقصود هنا الكوميديات المُرفّهة - المُترجم) . أما المعنى الشعبى المُتّسق مع اللفظة فهو يحوى مصطلحات وتعبيرات (لعبة) PLAY, SPIL, JEU, JUEGO.

فى وقت متأخر بعد التوسّع والازدهار تَهِلُّ أنواع درامية مثل المِستير MYSTÈR ، والمعجزة MIRACLE ، الأخلاقية MORALITÉ.

شعوب - مُدن - نقابات

"بنهاية القرن الثانى عشر الميلادى تغيرّت المدينة الغربية فى أوروبا : خلعت عن نفسها رداء الطقوس طويل العُمر وأصبح التمدّن والتحضّر

URBANIZATION هما سمتين للحكم والتصرفات. بدأت كل المدنُ الأوروبية تُنظم نفسها بكياسة وتهذيب : الاقتصاد، السلطات، الإبداع الروحى والنفسى!! هكذا يرسم (چورچ دابى) GEORGES DUBY - وبثراء - صورة الإنسان وبنية العصور الوسطى بأنهما أعظم عصور التغيير [٤٦]. الحالة العامة ، الأسعار ، البضائع، المال ، كُلهم فى خدمة غالبية الجماهير بحكم علاقة الاتصال معها. تركيز على اقتصاد قوى ، وقد ساعد النمو السُكانى على التعاهد مع الحكومات ومع كل احتياجاتها. استمرت الحروب بين الملك والسادة الإقطاعيين، إلى جانب قلق وعلاقات مُتوترة بين البابا والسلطات تتغذى على مرات كثيرة فى ثوب معطف دينى وتتلوّن بين المناقشات والحروب. إلى جانب هذا وذلك برزت بصورة واسعة الحركة الاجتماعية صاعدة إلى أعلى ، كما لم يكن قد مضى قرنان من الزمان على أيام الحملة العسكرية المعروفة بالصُلبان الثمانية. فقد اندلعت بِدعٌ وهرطقاتٌ HERESY سارت إلى بعيدٍ بتأثيراتها مثل ALBIGENSEKÉ فى جنوب فرنسا، ثم فى VALDENSEKÉ لجماعات قادمة من باطن الأرض تُهرطق وتبتدع لابتداع انشقاق "يعود القهقرى" حاملة شعار تجديد الكنيسة على غرار نظام التسوّل BEGGAR الذى ظهر (نظام فرانس FERENC ، ونظام راهب دومينيكان DOMINIKAN) وكذا حركة FLAGELLÁNS. فى هذا "الإطار" كانت أعظم التوترّات وأقواها بين القلعة والمدينة. لم ترغب القلعة فى تصفية المواقف إن لم تكن قد زادتها اشتعالاً : وكان لابد للمدينة أن تُزيد من الحفاظ على المناطق المرورية. والنتيجة أن جانبًا يضعف بينما الجانب الآخر

يقْوى ويشتد، وقفت السلطة الدينية المسيحية صفًا واحدًا من داخل القلعة وعلى قِمّتها جلس الكاهن الأول أو رأس القمة. فى القرن الثانى عشر الميلادى كانت دول أوروبا ومُدنها تأخذ شكل نظام الكوميون * COMMUNE. الثوريون - مُشتركو الكوميون - يحاربون من أجل حقوقهم فى إيطاليا وفى شمال فرنسا، والفلمنكيون أيضًا، والحرب مستمرة من الكنيسة. لكن طبقات أخرى تدخل المعارك : الصُنّاع، والمِهنيون والتُجار ، حتى صارت الحرب ضِد بعضهم بعضًا. وفى النقابات ينضم أعضاؤها إلى الكنيسة فى حربها ، والنتيجة لاشئ غير الفقر المُدقع والعَوزْ والإملاق DESTITUTION . تتحرك طبقة ثالثة بين هؤلاء وهؤلاء بعيدة عن إغراءات الكنيسة، مستقلة أو لعلها تتوق إلى أن تكون كذلك. كانت طبقة المثقفين. كان لابد لطبقة المثقفين والمتعلمين من أن تنظم صفوفها لتواجه هذا المّد وهذا الهدير حتى تضع التاج - السلطة على رأسها (تعبير رمزى لأنهم لا يطمحون فى تاج أو سلطة - المترجم)، لكن بَقِيَ القوْل أن هذه الطبقة الشابة من مثقفين ومتعلمين وقضاة ومن فى مستوياتهم هُم طلائع الجيل حامل العلوم والفنون فى إبداعات القرن الثالث عشر الميلادى.

حتى اليوم نجد أولى ممارسات الكنيسة فى جهاز مثل ما يحدث فى أَمبريا UMBRIA ** وهى ضَرْب الإنسان نفسه بالسياط LASH - وما هو بعيد جغرافيًا عن باقى دول أوروبا . جهاز دينى يتكون من مجموعة لها من التأثير

---

* أصغر وحدات التقسيم الإدارى فى فرنسا وإيطاليا وسويسرا. والجماعات فيه ذات تنظيم مشترك أو مصالح مشتركه. كوميون باريس مثلاً تكوّن من لجنة ثورية حلّت محل بلدية باريس فى الثورة الفرنسية ١٧٨٩م.

** أمّبِريا، مقاطعة فى إيطاليا - المترجم.

الكثير وله علاقة بفرق كوميديات المسرح LAUDA . فى ١٢٦١ ميلادية تكونت مجموعات منهم فى ترافزيو TREVIZIO تحت اسم COMPAGNIA DEI BATTUTI، ثم فى روما عام ١٢٦٤ ميلادية باسم COMPAGNIA DEL GONFALONE والمجموعة الأخيرة (الثانية) تُعد لعروض الغموض، مُتّخذة من الكولّيسيوم COLOSSEUM مكانًا لعرض عروضهم. ومتأخرًا قامت جماعات مُماثلة فى كل من فرنسا وألمانيا وانجلترا ذات صيغة مسيحية على غِرار CONFRATERNITAS , CONFRÉRIE أفرزت وفَرّخت فرقًا على شكلياتها.

غَيّر الفرنسيون منصة خشبة المسرح العالية (البوديوم) بِفعل المواطنين فى الجزء الشمالى PODIUM - PUYK . مُنظمات طلائع الشباب والمثقفين اهتدوا بأشكال الفروسية وبعروضها (فروسية التروفيريين TROUVÈRE) . فى نهاية القرن الثانى عشر الميلادى كان البوديوم فى صورته الجديدة مُشجّعًا لأعمال VELAY، AMINES، ROUEN، ABBEVILLE وخاصة ARRAS [٤٨].

تنوعت الأعمال بعد ذلك من المسابقات الشعرية إلى العروض الموسيقية ، من تمجيد – ماريا الشعرى ومن الأغنيات إلى المُهرّج والفارسّ المُتملّص الذى يصعُب الإمساك به FUGITIVE ، وأخيرًا إبداع فى المسرحية الغنائية التى انتشرت فى جماعات الشعب وفى المدينة كذلك.

فى نفس القرن الثانى عشر الميلادى ظهرت طبقة أُطلق عليها مصطلح GOLIARD . أصل هذه التسمية أو مصدرها غير معروف حتى الآن . هذه

الطبقة تكونت من جماعات مُتشردة تائهة VAGRANT "يمثلون عصر التقدم الديموغرافى DEMOGRAPHY * وازدهار التجارة وزيادة التبادل التجارى، واكتمال إنشاء المُدن وتأسيس بُناها والذى استهدف تدمير البُنى الإقطاعية، وإخراج الجماعات مُعترضة الطرق الرئيسية من الطبقة الاجتماعية DECLASS، ووضع حَدٍ للجسورين الذين يتحدون الدولة والمجتمع ، وكذلك النظر فى شئون المعدومين بهدف جَمْعِهم عند مفارق طُرق المُدن أو فى أماكن أخرى يتواجدون فيها حيث كان يبدو أن جماعات GOLIARD هذه - فى القرن الثانى عشر الميلادى - تقوم بعمليات تعبئة وتحريك المجتمع MOBILIZATION . أما الذين بَقَوْا بعد ذلك فإنهم سيتحملون مسئولية أنفسهم (وَذَنْبُهم على جُمبهم ....). بعضهم فى الحقيقة هُم من الكوميديانات الذين يمارسون مهنهم من أجل لقمة العيش، ومن هنا ولِسببيّة هذا الموقف خرج نوع مسرحى جديد هو JONGLEUR" (٤٩). عُرف هذا النوع أيضًا تحت أسماء ومصطلحات أخرى مِثل CLERICI أو SCOLARES VAGANTES (الطُلاب المُتسكعون المُتبطلّون) - وهم الأرقى تعليمًا ومعرفة ثقافية من المُعدَّل AVERAGE . فى انجلترا يُعاد لونهم بالـ MINSTREL ** . فى ألمانيا يُسمّون جماعة المتشردين EBERHARDINI أو TRUTANNI - VAGABONDS.

---

* الدراسات الإحصائية للسكان من حيث المواليد والوفيات والصحة والزواج.

** MINSTREL المُغنىّ على أنغام الجيتار فى العصور الوسطى. وأيضًا الكوميدى المُسترْزِق العضو فى فرقة كوميدية مؤلفة عادة من مُمثلين بيض يظهرون على المسرح بمظهر الزنوج ويُقدمون للنظارة ضُروبًا من الأغانى والنكات قاموس المورد - ١٩٦٧ - صفحة ٥٨١.

أحيانًا تأتى عن بعضهم أخبار شخصية ، فبين عامى ١١٦١، ١١٦٥ ميلادى عَمِل شـاعـر كـبـيـر فى KÖLN – كـولـونيـا بـألمانيـا ، وكـذلك الإنجليـزى والتـر مـاب WALTER MAP (حـوالى عـام ١٢٠٠ مـيـلادية) وتركـا أعـمـالهـمـا المشتـركـة الشهيرة فى التاريخ الأوروبى، والتى بَقِيتْ منها (كارمينا بورانا) CARMINA BURANA (حوالى عام ١٢٢٥ ميلادية) كمخطوطة تاريخية. كل مخطوطاتهم وكتاباتهم كانت باللغة اللاتينية. تميزت أشعار الرجلينْ بالدفْع القوى والحركة المتأرجحة التى تُدلى وتُعلّق بالتدلية والأرْجحة كما العزْف على موسيقى السوينج وفى انتقالٍ لإيقاع مُطّرد فى حركة ناشطة. وكل هذا يُذكرنا ويعود بنا إلى "ريثم جُوليارد – GOLIÁRD" . جَوّ ساتيرى عام يرفع شعار النقد القاسى، رجال دين، ساسة الدولة. فلاحون ساخرون مستهزؤون يتولون تمثيل عروض ساتيرية كهذه تصاحب كلماتهم وحواراتهم الموسيقى والإيماء بما يعرض صورة جروتسكية بكل وسائلها التهكمية . أهم صِور هذه العروض : المنولوج الدرامى (مثلاً بين DE CKERICIS وRUSTICO، رجـــال الـدين والـفــــلاح ، DETRIBUS PUELLIS – والبنات الثلاثة، DEMERCATORE – التاجر.

كما تم العثور على ثمانين مخطوطة (٨٠) من بينها DE TRIBUS SOCIIS (رُفقاء السفر الثلاثة). تبقى اللغة اللاتينية هى الأصل فى هذه الكوميديات التى عُرفت باسم (الكوميديا المُكتئبة – الكوميديا السوداء) كما فى كوميديا (الجندى المُتفاخر). كما بقيت أيضًا (٢٥) خمسة وعشرون من المخطوطات أهمها مسرحية بامفيلوس PAMPHILUS ومسرحيات أخرى على نَمطِها.

فى نفس الوقت عَملتْ مجموعة أُطلق عليها "مدرسة أورليانز" تتألف من كُتاب موهوبين - VITAL DE BLOIS , MATHIEU DE VENDÔME , GUILLAUME DE BLOIS - وهُم الذين كتبوا الكوميديات الشعرية اللاتينية فى الفترة ما بين أعوام ١١٦٠ ، ١١٧٠ ميلادية كإبداعات عصر النهضة البروتستانتى "PROTORENESZÁNSZ" (جيتا، مِيلو ، ألدَا) GETA , MILO , ALDA . أعلن عن نظريتهم إلى الحياة فى درامتهم يانوش چيرى GY´ÓRI JÁNOS بمصطلح "على خط مستقيم تجاه درامات الجوليارد" [٥٠] .

إلى جانب هذه النوعيات وعلى خطٍ مُوازٍ تَتَابع تشييد التقاليد الدرامية فى اللغة الشعبية . بقيت كثير من الصور العقائدية والشعائرية التى استمرت فى عصور القرون الوسطى كالعبودية التى حاولوا جرّها إلى "الصليبية" ، لكن هذا الجرّ والاستدعاء قد ينجح، وقد لا ينجح أيضًا . الذين تَمّ استقطابُهم من العبيد إلى المسيحية البروتستانتية * كانوا من الشمال، جماعات من الملتصقين بالعادات عند شعوب السلتيين CELTIC ، وشعوب الشمال NORDIC ** ، وشعوب التيوتونيين TEUTONS الذين عاشوا بين الثلوج والبَرَدْ. وِفْق التقويم المسيحى CALENDAR تحتفل هذه الشعوب بأعياد يوم الموتى فى الأول والثانى من

---

* البروتستانتينية : هى عضوية البروتستانتى فى الكنائس الإنجيلية والمِعمدانية والمشيخية - المترجم.

** تشمل الشعوب الجرمانية المقيمة فى شمال أوروبا وبخاصة فى إسكاندنافيا. شعوب طويلو القامة والرأس ومن الشُقرة وزُرقة العيون - المترجم.

نوفمير ، وبالقديسين .. يوم (مارتون) MÁRTON يوم ١١ نوفمبر ، ثم يوم ٣٠ نوفمبر بيوم (أندراش) ANDRÁS ، وفى ٦ ديسمبر تجرى احتفالات ميكلوش ("القديس نيكولاس NICHOLAS) "ASSIGN المُتخلى عن الممتلكات والحقوق". كسبت هذه الجماعات مهمة جديدة هى إعادة قصص التاريخ. وحتى اليوم تعيش شعوب الأنجلو سكسونى * ANGLO - SAXON مُمجّدة HALLOWEEN عشية ٣١ أكتوبر يوم عيد "جميع القديسين". وفيه يلبس أولاد صغار ملابس مُزخرفة بعديد الألوان (بأقنعة غبية بلهاء DOLT ومُلاءة سرير بيضاء - BED SHEET) مُتجوّلين على البيوت يرجون سُكانها الهدايا والصدقات.

فى تحليلاته البحثية يشير (تشامبرز) CHAMBERS إلى استمرار بقاء ثلاثة أشكال رئيسية للشعائر الريفية – الفلاحية : رقص السيف، رقصة MORRIS (MÓR - MORESCA – المغْربى)، رقص MUMMING الذى يعود إلى العادات والتقاليد. والنوع الثالث الأخير MUMMERING يعكس من خلف القناع دمدمات وغمغمات وبَرْبرةً وتذمّر تظهر فى قتال فردى بين شخصيّن فقط. وبين المُتقاتليّن كان لابد من إبراز شخصية مُعاكسة هى شخصية المجنون[٥١] .

بَقِىَ أيضًا من النوع الاعتقادى BELIEF الألمانى "الجيش الوحشى، الصيد الوحشى" (DAS WILDE HEER, DER WILDE JAGED) المنتميان إلى

---

* شعوب الأنجلوسكسونى هم سُكان انجلترا الجرمان قبل الفتح النورمانى عام ١٠٦٦ ميلادية.

سلسلة خرافات وأعراف WOTAN - ODIN واللتان تُصوران العاصفة واشتمام الأموات لرائحة الحرب الكريهة المُهددة وتضرعاتهم إلى الله. وسط هذه الموجة يخرج علينا نوع آخر من المسرحيات يتبلور مؤخرًا فى شخصية البطل المسرحى (هارلكين) HARLEKIN. كتبه أولاً النورماندى المؤلِد (أورداريكوس فيتاليس ORDERICUS VITALIS فى القرن الثانى عشر الميلادى يعرض فيه القائد الحربى المتوحش "هارلكين" ، شخصية مُزدوجة. فهى مرة مُهددةٌ طاغية ومرة أخرى صاحبةُ دُعابة وفُكاهة. وعلى كُلٍ فهى ليست النموذج الوحيد فى تاريخ المسرحية. فقد وردت شخصيات مُماثلة - فى نفس الوقت تقريبًا - فى انجلترا مثل شخصية VICE مُرتكبة الذنوب والآثام ثم فى صورة وجه آخر تمثل دور المُهرج الكوميدى CLOWN (٥٢) .

بيّن باولو تُوسكى PAOLO TOSCHI الارتباط بين الإخْفاء - التخفّى DISSIMULATION - التقمّص وبين عادات وسلوك المجتمع مُستشهدًا بأهم أنواع المسرحية الإيطالية ذاكرًا مسرحية (الموكب) MARCH (تَقدّم الموكب كالكرنفال أو مثِل انضفار الليلة الثانية عشرة ENTWINE والجهيض - المقصود بالجهيض الإجهاض وصعوبته)، فضلاً عن حوارات ليرية فى كلمات الأغانى مثل: (MAGGIOLATA , BUFANATA, PASQUELLA SEQUENTINA).

هنا تضع المسرحية - اللُعبة الشعبية الخطوة الأولى على طريق أسلوب المسرحية الشعبية عندما تبتدع مصطلحات للأشياء : الدور المركزى - الأهم فى

الموكب هو الكرنڤال، وتضمينه أحداث الليلة الثانية عشر [٥٣] . خطوط قاطعة، لا تحمل أية خصائص دينية ، حتى ولو ظهرت الأدوار والشخصيات فى بيئة كنسية ومع رجال دين. إنهم لا يُقدمون دوجماتية DOGMATISM أو يعرضون فكراتٍ بغطرسة أو بوجهة نظر من غير مُبرر كافٍ أو غير مُمحَّصٍ تمحيصًا كافيًا، لكنهم يُعبّرون عن جُزء من الحياة القديمة بوسائل أسّلبةٍ مسرحية STYLIZE .

تحدثنا سابقًا عن شخصية ARRAS كمثال على المسئول عن تسلية الجماهير ضمن هيئة المُدن فى الشمال الفرنسى. هناك عَملتْ فرق CONFRÉRIE DES JONGLEURS AUTOUR DE LA SAINT CHANDELL.

كما عَملت فرقة PUY فى منتصف القرن الثالث عشر الميلادى، من بين الأعمال التى قدّموها يظهر فجأة آدم دو لاهال ADAM DE LA HALE (١٤٢٠؟- ١٢٨٨) ميلادية أكبر شخصية لمسرحيات القرون الوسطى فى فرنسا، والجامعُ الأكبر لذلك العصر ، لكنه أيضًا مُعلم المستقبل. يتفتّق ذِهنه عن إبداع روح وتقاليد التروڤير (موجةُ الشعر الفرنسى ما بين القرن ١١، ١٤ ميلادى - المترجم) - بينها 18 JEUX PARTIJA (مسرحيةُ - ألعاب وأدوار). يكتب دو لاهال بِدعًا جديدة غير مألوفة RONDEAU تتلون بحوارات جمّة كثيرة التعقيد (بمعنى أن بها أفكارًا لا يسهُل حلُّها - المترجم) ولتُصبح فى درجة أعلى من سابقاتها وأكثر أحداثًا من غيرها من الأنواع المسرحية، متفوقًا على قُرناء

عصره. يتابع بعد ذلك كتابة قصائد قصصية وأغنيات راقصة عاطفية BALLAD وكذلك قصائد VIRELA - VIRELAY (شكل من أشكال القصيدة الفرنسية - المترجم) . بمصاحبة الآلات الموسيقية ، وأغنيات باللازِمة REFRAIN * . وتبقى أمامنا مسرحيتان موسيقيتان . الأولى لا ترتبط بتاريخ المسرحية الأوروبية عام ١٢٦٢ ميلادية JEU DE LA FEUILLÉ (لُعبةٌ فى التعريشة) ** يبدو أنها تشير إلى أعياد مايو أو إلى لعبة مُنتصف ليلة الصيف. يالها من ليلة هذه التى خطّها بيده عندما تزور الجنّيات الإنسان FAIRY. أدوار شخصيات الأرض (ممثلو المسرحية - المترجم) ليّسوا أُناسًا عاديين بعيدين عن بعضهم البعض لكنهم أعضاء فى جمعية للصداقة تربطهم جميعًا ومعهم أيضًا المؤلف نفسه. لا يغيب هنا النسج الدرامى الخلاّب ولا السُخرية الذاتية - من الذات ومن المظاهر الكاذبة SELF - MOCKERY.

كما وأن الأمر على علاقة بمسرحيات SOTTIE ("الفارس") أو هو - المؤلف يُعد لها مُسبقًا. لكن لمّا كانت التقاليد القديمة لعبادة الصنم تظهر وفى قوة ، فإن "MESNIE HELLEQUIN" إله العاصفة يقترب من المكان مُدمدمًا مُرعّدًا هو ورفقاؤه. كما يظّهر أيضًا السلتيون من سلالة الجنّيات : , MORGUE MAGLOIRE ، آرسيل ARSILE . تُختتم المسرحية بجلجلة أجراس كنيسة

---

* اللازِمة REFRAIN : أى القرار، أو العبارة التى تتكرر على نحّو موصول فى قصيدة أو أغنية - المترجم.

** ARBOUR التعريشة مكان مُظلل بالأغصان.

القديس ميكلوش PEAL OF BELLS. بعد ذلك يخدم آدم دو لا هال فى قصر الأمير (أَرتوا) ARTOIS ، ويذهب معه إلى بلاط (أنچويو كارولى) ANJOU KÁROLY فى نابولى. هناك اجتمع عدد من سادة الفرنسيين الذين هربوا من باليرمو PALERMO عام ١٢٨٢ ميلادية بَعْد صلاة الغروب VESPERS فى صقلية. وهنا انسجم الجمهور المشاهِد مع تتبّع العرض مُتسلسل الأحداث لمسرحية أبدْعها المُعلم آدم وفرقة مسرحية عملت بأسلوب الهواية الرائع. كان الحديث هنا عن مسرحية (روبين وماريون) ROBIN AND MARION . كذلك تَرَكَ لنا مخطوطتين وبصرف النظر عما فيهما من معلومات غنائية وموسيقية، فإنهما تكشفان عن مضامين جيدة نستطيع أن نقترب معهما - كما يقتربان هما أيضًا - من علاقات العرض المسرحى. قصة الدراما ترتبط بمسرحيات الرُعاة ونماذجها، لكن الأحداث فيها لا ترتبط بوجهة نظر الفارِس أو تحدثُ وفق مزاجياته. ترفض ماريون بذكاء السياج المُقيّد للحب. وعبثًا يُشبع الفارس خادمه الفلاح الصغير ضربًا، إلا أن الفتى الفلاح البسيط يُصبح المنتصر فى النهاية، ويحتفل بانتصاره مع عدد من زملائه البسطاء، تُكمل النظرة الواقعية الصورة بأكملها. يضع ARRAS مؤلف درامات المواطنين الحقيقة الموضوعية كدليل وشهادة. كلمات الحوار ، الموسيقى ، ذاتية الشخصيات، مواقف الصراع، الحقائق الدرامية. وفوق هذا وذاك التعبير الهادئ الواضح وضوح شمس النهار. هذا (الفَارس) الذى برز بعد ذلك فى أغلب أعمال آدم دو لا هال يتجلى فى مسرحية (الشاب والأعمى) حيث ولدٌ أحمقاً طائشاً صفيقاً IMPUDENT يتكلم من بَطْنه

VENTRILQUIST (المقصود هنا هو التكلم كذبًا وخداعًا - المترجم) خادعًا الأعمى، فى تتبّع من المؤلف لنوع خشن فظ من نوع JONGLEUR [٥٤].

بهذا يقدم المسرح الفرنسى فى بدايات القرن الرابع عشر الميلادى أشكالاً مختلفة بمختلف نوعياتها للمسرحية . لكن لا يفوت أوروبا - كل مكان بلغته الخاصة - أن يعرض مسرحيات شعبية تُناسب جماهير المُدن وسُكانها.

فى إيطاليا كانت مسرحيات CARRI (العربات) هى الأبرز فى الكوميديا وفى تركيز على الديالوج DIALOGO . إذ عرضت مسرحيات المواكب MARSH الفُرجة المسرحية كما فى SESNA موكب المسيح فى عيده داخل الأسواق فى شكل العرض الصامت. كان ذلك إيذانًا بنموذج "العرض الكبير" الذى ظهر لأول مرة فى بادّوا PADOVA عام ١٢٠٨ ميلادية "بشخصية وحشية فظة"، والتى تتابعت عام ١٢٢٤ ميلادية فى عرض "LUDAS CUM GIGANTIBUS" لإثبات الشخصيات الكبيرة فى المسرحية. ويشير المؤرخون إلى تقدّم التقنية فى هذا النوع من العروض. عَرْض CIELO D'ALCAMO بكل متضاداته ، فى مشاهد الفتى الشاب وديالوجه مع حبيبته. كما تنتمى إلى هذا النوع أيضًا مسرحية (شكوى خطيبة بادّوا) المُدعمة بالديالوج الشعرى الشعبى بما يؤكد تطور المسرحية الإيطالية، وهو ما تُثبته عروض بلغت (١٣٠٠) عرضًا مسرحيًا [٥٥].

وفى بريطانيا سادت عروض الأسواق التى تميزت بالإيمائية. أشهر أسواقها سوق BERTALAN فمثلاً: ١- السوق المُقام فى بلاط الملك هنريك HENRIK

وشخصية المجنون RAHÉRE المُميزة لمشاهده المقصود بها "إثارة العجب والإعجاب الدراماتيكى المُثير والمُذهل SPECTACULAR فى الدرامات" - PLAYS ، حققت امتيازًا PRIVILEGE، متطورةً بين أعوام ١٢٧٢، ١٣٠٧ ميلادية إلى نوع الإنترلود INTERLUDIUM DE CLERICO ET PUELLA (مشهد قصير مُتداخل بين الفصول عن القسيس والفتاة) لأن حكاية القسيس العاشق الهيمان والفتاة الشابة والمومس جالبة الفتيات PROCURE ليس لأنها كانت شائعة معروفة عند الجميع لأنها من موضوعات المُهرجين، ولكن لأن الأهم فى تطور المسرحية هو دخول الإنترلود داخل ووسط صُلب النص المسرحى.

وما يُلفت نظرنا فى ألمانيا والبلاد الناطقة بالألمانية أن الشهير ألبرتوس ماجنوس ALBERTUS MAGNUS فى القرن الثانى عشر الميلادى يُعدُّ "ANDROID" إنسانًا أوتوماتيكيًا ذا شكل بشرى - من المؤكد أن ذلك كان تأثير مسرح العرائس - هدف الفكرة فيه هو توسيع حجم الديالوج الكوميدى الشعبى بما يحمله من نُدَر وفكاهيات للكوميديين الجوّالين. هذا الإنسان الأوتوماتيكى أصاب الممثلين بألم موضعى حاد أمام حالة من الضحك الذى لا سبيل إلى مقاومته (الضحك الناتج عن نِكات الإنسان الأوتوماتيكى - للإيضاح، المترجم)، وهو ما مهّد مستقبلاً لفواصل الإنترلود التى تخترق وَسَطَ المسرحيات. لعل أهم أهمياتها تُكمن فى FASTNACHT ("الكرنفال") الذى يرتبط بعادات عبادة الأصنام الشعبية القديمة (التى تنتمى إلى الآلهة BERCHTA أو PERCHTA

وترتبط بسـيـرة الجـدّة GRANNI). فى ذلك الوقت كـان "لزامًـا" على المسـرح تضـمين العـروض "الدرامـيـة DRAMATURG – الدرامـاتورجيـا" مُجسّدة فى المشاهد المسرحية.

يصّـعـد ويتـصـاعـد صـوت النقـد العـالمى A SPANYOL JUEGOS DE ESCARNIO ("لمسـرحيـات المُزاج السـاخـرة") RAILLERY ، اعتـراضًـا على مُقدميها من صغار الكهنة الذين "يرسمون المستقبل على أنقاض الماضى القادم من الأسفل والقـاع". توجهت موجات النقـد هذه إلى كل أنحاء المُدن – باستثناء الكنيسة الغاضبة (٥٦) .

هكذا يتكوّن القُطبان POLE فى نهاية القرن الثالث عشر الميلادى : الكنيسة، وميدان الأسواق. فإلى جانب مسرحيات ذات علاقة بالطقوس الدينية، وأخرى بنصف علاقة طقسية، وثالثة خارجة عن الإنجيل لكنها درامات دينية، ظهر القُطب الثانى حاملاً خصائص المُواطنة المدنية فى شكل بسيط واضح يرتكز على عروض غنائية راقصة يشترك فى تقديمها "الهواة" مع المُحترفين.

مسرحية

المدن - المواطنون

يبدو الموقف كأنه جامد عديم الحركة أو التحرّك بعد القرنين الثانى عشر والثالث عشر الميلاديين. لكن الحقيقة أنّ تغييرات قد حدثت شاقةً الطريق إلى تركيب وتأليفات مُركبة SYNTHESIS تجاه المسرحية والدراما، بل تجاوزتها أيضًا. كانت الصورة العامة للمجتمع هى المجتمع الإقطاعى . شىء طبيعي. والمدينة حائرة تحاول كسْب المعركة : "فى الأعلى" حرب مع الأرستقراطية التى يرعاها ويحميها – وكما يودّ – الملك أو القيصر، وفى "الأسفل" الفلاحون العبيد. وحتى فى حالة حدوث تعاهُد بين القابعين فى الأعلى فإن ذلك لا يُغض البصر عن الفلاحين والقرويين القادمين إلى المُدن بعد "قهر الاستيلاء" على أراضيهم، ولتشغيلهم فى مهن تُدر أتفه الأجور حماية "للنبلاء والأرستقراطيين، وزيادة لثرواتهم"، وبإشراك النقابات ورؤسائها لخدمة جهاز المدينة. هذا الموقف الاجتماعى كان لابد أن يتعرض إلى زخم وقوة دافعة للتحريك IMPETUS تقود إلى أحداث سياسية كبيرة، مثل ما حدث بين عامى ١٣٣٧و ١٤٥٣ ميلادية حرب المائة عام بين الإنجليز والفرنسيين والتى انتهت بوصول لويس الحادى عشر فى فرنسا إلى الملكية المُطلقة ABSOLUTE MONARCHY. وساعتها قامت "خِدع واعتراضات" فى مدينة أڤينيون استمرت لسبعين عامًا (٧٠) فجّر بها البابوات

POPE الصحوة الكبيرة الأولى للفلاحين (عام ١٣٥٨ ميلادية فى فرنسا، عام ١٣٨١ ميلادية وعلى فترات متقطعة فى إيطاليا). أرادت ألمانيا أن تُوفّق بينها وبين البلاد الواطئة المُتحدثة باللغة الألمانية لتوحيد السياسات. ومع ذلك فقد تكوّنت فى النهاية اتحادات فى المُدن الألمانية الكبيرة: SCHWÄBISCHER – مُدن HANZA . تشجعت مُدن هامة فى إيطاليا بعد قرار الاتحادات الألمانية، روما، فيرنزا، ڤينيسيا، ميلانو، مانّتوا، فِرّارى. فَجرَى فى بعض مُدن إيطاليا تغيير القُواد المرتزقة MERCENARY الذين عَاثُوا فى البلاد إلى شباب إيطالى رفيع المنزلة (سينيورينو) SIGNORINO . فى منتصف القرن الرابع عشر الميلادى يظهر طاعون PEST يعُم ويكنُس أكبر أجزاء القارة الأوروبية.

عديد من الحقائق المُزدحمة تؤكد أن كثيرًا من المشكلات المُعقدة قد قادت إلى الإسراع فى تصحيح لغة المصالح المتضادة مع المجتمع الأوروبى ، وللمصلحة المدينية (لكل مدينة) وكذا لمصلحة العلاقة الدولية – بما فيها مصالح الشرق الأقصى، ومصالح التجارة المشتركة بين الدول. فى نهاية ذلك العصر تُكتشف أمريكا كقارة جديدة، سُرعان ما تُعيد من جديد الوجه الاقتصادى لأوروبا – مُسلطة الضوء على المتناقضات والقلاقل.

كان للعقيدة "الكاثوليكية" وتجانس أعضائها بسبب نشوئها عن أصل مشترك HOMOGENOUS تظهر فى آلاف العديد من المستويات LEVELS، عبّرت عن الفكر الجديد كأمر محتوم يتعذّر اجتنابه INEVITABLE لأنها تنظر إلى قيم

أخرى غير قيم العالم الآخر (ما بعد الموت - المترجم). تعبير "غير قيم" هذا هو رؤية تُخبىء خلف التعبير موقفين لا ثالث لهما. لا يمكن ولا يوجد مكان للخروج عن عالم الأيديولوجية الدينية المسيحية. لكن كثيرًا لم يستريحوا للوعد الأيديولوجى الذى سمح لنفسه بالنيابة عن العالم ، وتلقّت الكنيسة سيْلاً من النقد اللاذع. ولم يكن مصادفة آنذاك أن تبحث إيطاليا فى القيم الجديدة - القديمة عن أصول وخصائص لغتها ، والتى وجدتْ فى اللاتينية استكمالاً للرؤية المطروحة : السماء تُجاور الأرض، والملائكة تجاور كيوبيد CUPID (إلة الحب - المترجم) والصورة المُتجمعة الواضحة فى هذه البؤرة FOCUS هى الإنسان بآلاف الوجوه.

هذه الثُنائية الكُبرى - العقيدة والإنسانية - إلى جانب محاولات الجهود الوطنية ، وأمام عداوات الطبقات الاجتماعية، واتجاهات شتى من النظريات، تُبرز علامات الثقافة ونماذج المسرحية كحلول مناسبة للعصر، إذ يكمن القرار المصيرى فى الثنائية (التى بجانب بعضها البعض - المترجم) . وفى المسرحية وفنونها لم يكن الأمر يعنى الجدية أو الضحك أو حتى نماذجها القديمة التى حافظت على التوازى والتطابق والتماثل PARALLEL فقط ، لكن الأمر كان يعنى - بصفة خاصة فى القرن الخامس عشر الميلادى - "تقاليد العصور الوسطى"، ونماذج إبداعية لعصر النهضة الإنسانى تُعلن عن التزامن والمُزامنة SYNCHORONIZATION بمعنى التوالُد باتحاد الأمشاج SYNGAMY . بعد اتضاح الصورة على هذا النموذج بدأ تاريخ المسرح يعترف "بالعصور

الوسطى" و"عصر النهضة" ودراماتهما ودراماتورجياتهما خطوة بعد خطوة. كانت هناك بعض المناطق لا تعى مصطلح خطوة بعد خطوة. لكن المصير المُحدد (فى إيطاليا وألمانيا وبقدر أقل فى فرنسا) قد ساق إلي ازدهار "نماذج مسرحيات القرون الوسطى" التى وصلت أحيانًا إلى القرن السادس عشر الميلادى، عندما كانت الإنسانية فى عصر النهضة تُجرّب وتتطلع إلى النتائج.

النموذج الإيطالى

استندت برامج العروض المسرحية فى القرن الرابع عشر الميلادى على الأعياد الرسمية فى التقويم السنوي. كما تابعت إيطاليا عرض الإرث القديم المُتصل بالدراما أو العادات الدرامية، وكذلك الدرامات الشرقية (التى تحمل عناصر شرقية – المترجم)، وأيضًا درامات الطقسيات المسيحية، وأخرى تعرض العادات للشعوب قبل انبثاق المسيحية. مثال على ذلك أذكُر (موريسكا) MORESKA اسم راقص درامى مشهور الذى كان يُلطخ وجهه بدهان قديم أسود منذ عهد السلتيين وما قبله. فى مرحلة بعد ذلك تحدث التاريخ عن اشتراك مغاربةُ وعرب وأتراك كشخصيات وأدوار. جاءت الطقوس المسيحية أكثر تركيزًا خاصة فى احتفالات الأعياد. مشاهد تتبع بعضها بعضًا، الكرنفال، عيد الفصح، أعياد شهر مايو، عيد القديس إيفان IVÁN ، أعياد الشتاء

(الكريسماس، الليلة الثانية عشرة، عادات بداية السنة الجديدة .... إلخ). تَبِع بعد ذلك من الأعياد عيد المسيح وموكبه الدائرى كعيد خاص "خارجٍ عن التقويم" بتجهيزات احتفالية وسيناريو تقنى عالى المستوى. أخيرًا كانت هناك بعض الاحتفالات السياسية - العالمية كزيارة أحد رؤساء الدول إلى المدينة واستقباله، خاصة بعد نصرٍ TRIONFO يكون قد أحرزه لبلاده.

ظلت التاريخية تُسيطر على الأعياد فى كل من الريف والمدن والتى كانت تُعتبر ترفيهات شعبية "خارج الطبقات" الاجتماعية. عام ١٣٢٤ ميلادية - وفى مباشرة - تحدثوا عن تطور وعى المجتمعات. أفادت الدراسات التاريخية لبترارکا * PETRARCA حوالى ١٣٤٠ ميلادية ، ولبوكاتشيو ** BOCCACCIO عام ١٣٦٠ ميلادية تعنيفهما للجماهير التى تمحو غضبها بأنفسها (٥٧) .

فيما يخُص التقاليد القديمة فقد كانت معروفة حتى قبل رُهبان العصور الوسطى (لِنفكر في Horswitha فقط). لكن أكثر الدراسات تحيزا كانت تلك التي ظهرت في السنوات الأولى من القرن الرابع عشر الميلادي. فمثلاً في بادّوا يكتب تريفيث Treveth ومن بعده يكتب القاضي المعروف لوفاتو Lovato

---

* عالمٌ وشاعر إيطالى، أحد أبرز رواد عصر النهضة الأوروبية، (١٣٠٤- ١٣٧٤م)

** BOCCACCIO, GIOVANNI (١٣١٣- ١٣٧٥م)، شاعر وكاتب إيطالى، أبو النثر الإيطالى الكلاسيكى - المترجم).

دراسات عن سِنكا. فإذا ما عقّبنا على دراستيهما قُلنا الحقيقة بأنه (يقصد سنكا) هو الدرامى الأول من نوعه الذى كتب باللغة اللاتينية (٧١٢) سطراً من التراجيديا. كما أن ألبرتينو موسآتو Albertino Mussato من بادوا الشاعر ورجل الدولة والمؤرخ قد كتب أعماله بوحى من إبداعات سنكا عام ١٣١٤ ميلادية- وها هو عمله المسمى Ecerinis يُسجل قبل خمسين عاماً على اجتياح (أزّالينو) الطاغية Ezzelino للمدينة ومن ثمّ سقوطه - وذلك قبل مائة عام (١٠٠) على احتفال التمثيل الدبلوماسى المقدس الأول فى فيرنزا Firenze.

وإذن، فستظهر أمامنا صور التزامن الذى سبق الإشارة إليه بين " العصور الوسطى " وبين علامات وأشارات " الإنسانية ". وتفسير ذلك هو أنّ بداية ذلك العصر الذى ينتمى إليه بتراركا فى شبابه ما هو إلا نفخُ حياة فى روح ترنتيوس وكوميدياته، ولماذا لم يكن لها تأثير هناك على الثقافة المسرحية آنذاك؟ قد يكون السبب فى ذلك هو " التأثير غير الإيجابى " للغة اللاتينية (التى كانت تُمثل بها المسرحيات ساعتها - المترجم) الذى أَحْدث أغرب أثر بالسلبية على كُلٍ من الفَهْم والفُرجة. لكن الواقع أنّ العصر آنذاك وكذا المجتمع المدنى - فى المدينة - لم يكن فى حاجة إلى ذلك النوع من المسرحيات التى لم تخرج من صلب الجماهير المُشتركة، لكنها وردت خالية من عناصر التأثير، ومحدودة بتوجهها إلى طبقة محددة ضيقة. كان الواقع الرئيسى فى المدينة ساعتها هو الكنيسة، وبمعنىً أَصح كانت فكاهيات Ludas تُمثل السلطة العليا.

كان علينا أن ننتظر السنوات الأخيرة من القرن الرابع عشر الميلادى لنتعرف على تجريب الدرامات الإنسانية الجديدة، وهو ما نجده فى أعمال أنطونيو لوسكى Antonio Loschi (أخيل - أخيلليس) Achillese (١٣٩٠ ميلادية)، كما فى وقت واحد مع دراما Paulus لبيير باولو فرجيريو Pier Paolo Vergerio حوالى (١٤٢٠ ميلادية)، وكذلك درامات المؤلفين الشباب الإنسانية مثل ليوناردو برونى Leonardo Bruni ومسرحيته Poliscene (حوالى ١٣٩٢ ميلادية)، أو درامة المؤلف إنيا سلفيو بيتشلومينى Enea Silvio Piccolomini المتصلة بأحداث مجرية والتى ظهرت بعد تعديلها مؤخراً باسم (البابا بيوس الثانى) II. Pius فى نسج كوميدى [٥٨] .

فى القرن الخامس عشر الميلادى يُعلن الفنان التشكيلى: سيمابو Cimabue عن مصطلح يُعبر عن خصائص الحركة الجديدة هذه الكلمة Rinascimento (ولادة جديدة، بالفرنسية Renaissance) وهنا، ومن هنا تبدأ الحدود النظرية Theory فاصلةً بين ما قبل ذلك من شعوب وقوْم وقوميات وقُرون، ولتحديد الأمور تحديدًا أكثر دقة وامتيازاً، بعد أن كانت الأعمال القديمة وما بعدها من أعمال فى عصور تالية يُطلق عليها العصور الوسطى (بالجُملة!! - المترجم). تتحدد القضايا الآن فى النظرية الإنسانية والتعرّف على مدلولاتها. فى الممارسات العملية (الثقافية - التياترالية) تتحقق النظرتان إلى جانبى الذوق - والتذوق. تتبع ذلك العاداتِ الشعبية وفى توازٍ وتماثل مثل Mogliazzit و Mariazzit اللتان ترتبط مواضيعهما بمسرحيات الزواج كخاصية لاحتفالات

الزواج فى المدينة للناس العاديين وكذا للطبقات العليا. وسرعان ما مهدّوا أعيادًا تياترالية مُزخرفة لمثل هذه التلبسيات الحياتية. كذلك تسير مسرحيات Frottola الشعبية والتى تدخل إلى حياة الأدب، وكذلك Caccia * كنموذج لمسرحيات اللعبة التى تُولّد فى يُسر وسهولة أسلوب المُهرجين الفكاهيين. كل هذه الأنواع تظهر وتُمثل فى عيد تعميد القديس يانوش János بدءًا من بداية النص المسرحى وحتى ختامه فى إطار أحداث كوميدية تجرى على مسارح روما، فينيسيا. وعند عام ١٤٠٧ ميلادية تبدأ مسرحيات احتفالات المسيح وموكبه المقدس.

ومن المُرتكزات الأساسية فى تاريخ المسرح الأوروبى ما حدث عام ١٤١٤ ميلادية من اكتشاف مسرحية كتبها (فتروفيوس) Vitruvius تتحدث عن فن المعمار، وهى أول كتابة مُوثقة عن أشكال خشبة المسرح القديم.

يشتغل الإنسانيون المسرحيون بكل جدة ونشاط - عام ١٤٢٧ ميلادية يعلنون عن اكتشاف (١٢) اثنتى عشرة مسرحية كوميدية لبلاوتوس لم يكن قد تم الكشف عنها قبلاً. ثم يُترجمون دراما أرسطوفانيس المُعنونة (بلوتوس) Plutos إلى اللغة اللاتينية، ويبدأون فى كتابة مسرحيات باللاتينية، مسرحية عن كاهن شاب لوطى Homosexual يشتهى المُماثل وسقوطه الخائب، ويُقرّون لجنة لأكاديمية أفلاطون Plato. وفى فيرنزا عام ١٤٤٠ ميلادية وقبلها عام ١٤٢٧ ميلادية يُخرجون فى عيد القديس يانوش János عرضا لموكبه بالملابس فى

---

* CACCIA لُعبةيحاول فيها طفل مطاردة طفل آخر مُحاولاً أن يمسّه . TAG .

فيرنزا أيضا. فى عام ١٤٤٨ ميلادية يكتب فِيو بلكارى Feo Belcari أول حوار عن تاريخ أبراهام وايجاك Ábrahám , Izsak (فى عشرات السنين القادمة بعد ذلك تتبع مئات الحوارات من نفس الفصيلة والأسلوب).

هذا المزّج بين العالمَيْن .. الذوق والمتطلبات سارا إلى جانب بعضهما البعض يتأرجحان داخل كل إنسان (من الداخل). يكتب (لورنزو دو ميديتشى Lorenzo De Medici أحد المُتفَلّطِنين (أحد اتباع مذهب أفلاطون) عبارات مُقدسة للتمثيل، كرنفال غنائى بالاشتراك مع (لويجى بالتشى Luigi Pulci) فى شكل ملحمة فروسية غريبة وشاذة Bizarre . كل نوع من النوعين يعمل فى انتظام فى المُدن وعبرّ فرقها التمثيلية، فى فيرانزا فرقة Sant'Agnese، وفى بادْوا فرقة Sant Antonio و إلى جانبهم جماعة San Pietro (٥٩).

بعد ذلك، تستهل جماعاتٌ تُنظم مواكب جديدة على غرار مسيرة المواكب الأصلية لكن بحساب للمواكب العالمية يُلاحظ فيها تفّوق الوسائل التقنية للمنتصرين. عادة ما كان المُشتركون فى المواكب يختارون نوع الموكب الذى يميلون إليه. الفرق بين الموكبّيين فى أن واحدا منهم يُظهر شخصيات إنجيلية (من الإنجيل) والآخر تسير فيه شخصيات عالمية (أى تتصل بحياة العالم المعاصر آنذاك - المترجم) تُمثل الشخصيات القديمة. امتاز هذا النوع التمثيلى فى ذلك العصر بتقنية عالية وبزيادة الطلب عليه. يكتب جيوريجو فاشارى Giorgio Vasari عن خشبة المسرح التى أعدّها لِفليبو برونيلّيشى Filippo Brunelleschi

فى فيرنزا : Piazza San Felicenفى ميدان سان فليسين فواكه مُشبعة لعيد السيدة "... يُمكن رؤية السماء تدور فى العُلا... تملؤها أُناس وشخصيات... فليبو، إذا وصل هذا التأثير إليك فإن سقف الكنيسة تحميه الرافدة * فى قُرص Disc... كنصف الكرة السماوية، تُقوِّيه الرافدة... حدوده السُّفلى تحميها ألواح خشبية ثخينة ...Plank" إكليل الملائكة الثمانية " فى الوسَطْ بين (١٢) ولدًا على المنصة. عندما يصل الإكليل إلى نقطة مُعينة يُنزلون الستار على خشبة المسرح... هو ملاك فى ملابس ولد حوالى الخمسة عشر عاما ذهب إلى خشبة المسرح، خَطًا ليشكر العذراء وأبلغها تحية الملاك... أما الملائكة «وحول الإكليل» تُسمع أغنيات الأولاد بجانب نصف الكرة السماوية. ساعتها يظهر المسيح... وبعدها يشع نور الليل ليغمر مكان الإكليل والسماء والمسيح. وتصدح الأغنيات الجميلة الحُلوة عندما يتصور الجميع الفردوس الحقيقى [٦٠].

تتكثف الأحداث فى منتصف القرن الخامس عشر الميلادى وتزداد البيانات. دور جديد يدخل ليشُد من أزّر اقتصاديات - وسياسات المدُن. فى بعض المدُن لا يحتاج البابا من زاوية اعتباره ومقامه ونفوذه (Prestige البرستيج) إلى دعم الفنون. بينما دور الدراما الإنسانية فى عموم أجزائها تضع فى اعتبارها تصعيد الأدب، وظلت " الفُرجة المختلطة " شعبية وبلا أية إضافات أو تغيرات فيها أمام سُكان المدن. يؤكد هذه النظرة الموكب الذى سار عام ١٤٥٣ ميلادية بمناسبة

---

* RAFTER الرافدة : هى عارضة خشبية فى سقف مائل على نظام معمار سقوف المنازل والكنائس وكل البنايات فى أوروبا - المترجم.

تكرى سقوط إمبراطورية بيزنطة – وفى نفس الوقت سار موكب آخر فى ميلانو يلخص حروب كوريولانوس Coriolanus . وبعد سنة أخرى يخرج موكب احتفالى آخر فى فيرنزا يُعبر عن قصة الإنسانية، وبالضبط قصة الخلاص والإنقاذ من الخطيئة salvation التى تجسّد فى البناء Edificii . وفى المشاهد يظهر السادة أمام التريبيين * الذين يجرّونهم جرّاً. ولوتسيفر Lucifer الشيطان الأكبر غارقاً فى سقطته حتى النهاية، فليس ذلك هو مصير الإنسان. كما أن المسيرة الموكبية المنتصرة عام ١٤٧٦ ميلادية فى نابولى كانت بمناسبة زواج الملك ماتياش Matyasعلى بياتريكس Beatrixحققت الموكب الفنائى (سبع أغنيات لبترارك) Li Sexte Triumphi Del Petrarka أمام جَمعٍ غفير من أفراد الطبقة العليا[٣١].

حققت إيطاليا والمجتمعات الأوروبية تطور المسرحية المتأخر عبر تغيّر مصيرى فى الثلث الأخير من القرن الخامس عشر الميلادى. خرجت إلى السطح المسرحى والتمثيلى مسرحيات عصر النهضة من صُلب ورحم الدراما الإنسانية. فى البدايات يعود الفضل إلى بومبونيوس لاتوزيه Pomponius Laetusé الذى بدأ التدريس حوالى عام ١٤٦٠ ميلادية فى جامعة روما. مشتركا مع طُلابه فى دراسة الكلاسيكيات وجماعة " سوداليتاس " (" جمعية أصدقاء " ، " جماعة متحدة ") " Sodalitas " لكن البابا بال الثانى II. Pal استاء من الوثنيين ومن

---

* TRIBUNE التريبيون = هم المدافعون عن الحقوق العامة ومصالحها عند الرومان . والمدافعون عن الشعب أيضاً.

الجمهوريين Republicans وحماسهما تجاه روما والأكاديميين فى عام ١٤٦٨ ميلادية. ولم يقنع بوقف نشاط الجمعية والجماعة لكنه أرسل عشرين من الأعضاء ومعهم زعماءهم إلى سجن قلعة الملاك لحبْسِهِم هناك، مع أنهم " لم يشتركوا فى المسرح ". عندما تولى البابوية البابا سِكْتُس الرابع IV. Sextus عام ١٤٧١ ميلادية جددوا نشاطاتهم، بل أكْملوه تطوراً على يد تلاميذ ومنهج بومبونيوس، وقدّموا للمسرح مسرحيات بلاوتوس باللغة اللاتينية. بعد ذلك بعام واحد مات بومبونيوس، فصعدت مسرحية الشقيقات على خشبة المسرح ملاحظة مُدوّنة تذكر أن تلك العروض " Picturatae Scenae Frons " أى أن العروض مُثّلت أمام مناظر مدهونة خلاّبة [٦٢].

منذ ذلك الوقت بدأت مسرحيات العصور الوسطى التى صُنفت قبلاً على أنها درامات قديمة، بدأت فى إعادة بنائها وبنيتها من جديد (وداخل معطف جديد أيضاً).

النبض الجديد الآخر جاء على يد أنجيلو بوليزيانو Angelo Poliziano (١٤٥٤- ١٤٩٤ميلادية) مسرحية (أورفيو) Orfeo التى كتبها لرغبة وبناءٍ على طلب الكاردينال جونزاجا Cardinal Gonzaga كاردينال مانتوا وحضر عرضها الأول. الموضوع من العصور السابقة على العصور الوسطى - العصور القديمة Antiquity أما المعالجة الدرامية فإنها تلجأ إلى Looseness حريةً نسبية رخْوة تخدم درامات الغموض والتمثيل المُقدس. دخلت مسرحيات البروفان Profane

غير البارعة المنتهكة لحُرمة المُقدسات لأول مرة فى عالم الدراما تورجيا المقدسة Sacred . كلمات ومفردات اللغة الشعبية Ottava سجعية (أى تلتزم السجْع - المترجم)، يُكررون السجع ثمانى مرات، كل العرض محْشوٌ بإدخالات وإقحامات Insertions موسيقية، مع أنه لا يمكن اعتباره بمعنى أوبرا كالمصطلح المنبثق فيما بعد. يطلق مؤلفها على العرض مسرحية لنموذج Favola . ومع أنها تبدأ فى بيئة رعوية فإن المؤلف يتحمل حل العُقدة الدرامية التراجيدية Denouement : فى نهاية المسرحية تعْدن نساء Bacchant الباخو سيات (نسبة إلى باخوس إله الخمر) إلى خشبة المسرح وقد حَمَلنْ رأس أورفيو - هنا نرى أن العصر يُثبت الثنائية، فالبابا إنتسا Ince ومحاولات عصر النهضة فى مسرحيات البروفان تأخذ نقطة الأهمية المركزية على خشبة المسرح، وفى نفس الوقت يضع الوجود الشيطانى فى عقيدة دوجماتية Dogmatic مؤكدة من غير بيِّنة أو دليل [٦٣].

تُعلن المسرحية عن تقدم جديد هام فى عالمها عام ١٤٨٦ ميلادية. إذ تُعرض مسرحية هيبوليت - هيبوليتوس Hippolytus بقيادة بومبونيوس ليتوس كأول تراجيديا لسنكا تحت رعاية الكاردينال رفاّيللو رياريو Cardinal Raffaello Riario بينما يُحتفل فى فيرارا Ferrara يوم ٢٥ يناير فى بداية الكرنفال بعرض لمسرحية بلاوتوس - الشقيقان - لأول مرة باللغة الإيطالية. ترجمها إلى الإيطالية باتّيستا جوارينو Battista Guarino وعلى خشبة مسرح فيرارا ظهرت " منازل مبنية " بالديكورات. فى عهد النبيل أستى Este . من هذا الوقت أصبحت فيرارا مركزاً للتطور المسرحى بانتظام [٦٤].

فى نهاية العصر فى إيطاليا كانت المدن الإيطالية الكبيرة - كمراكز مسرحية - تعرض وفى استمرارية نوعين من نماذج المسرحية الكبيرة هما: ,Spectacular Sacra Rappresentazione

- مسرحيات الفُرجة لإثارة العجب والإعجاب.

- مسرحيات عصر النهضة القادمة من رحِم المسرحيات القديمة النوع الأول، والقريب من نوع Trionfo كان قد ابتدأ من القرن الماضى، لكنه الآن يستمر فى إطار التطور الأوروبى - الغربى. أما النوع الثانى فكان للطبقة المثقفة وغيرها من الطبقات المُتنورة، جرت عروضه فى دور مسرحية مُغلقة، وكانت مهمته ثقافية - ترفيهية. فى بداية القرن الخامس عشر ميلادى لوحظت ظاهرة هامة، وهى أن النوعينْ انطلقا على خط متواز، أى يعملان إلى جانب بعضهما البعض، حتى أدى ذلك إلى كُل منهم لنقل تأثيره إلى الآخر نظريا وعمليا، وظَلّ المسرح فى خدمة المكان - البيئة والتاريخ والعلاقات الاجتماعية - حتى أصبح يُمثل حاجة للمجتمعات الأوروبية. ومن هذه الفترة بدأ المسرح الأوروبى نظامه ومنهجه النهضوى - " المفتوح "، "المُغلق خلف الأبواب"، " الدرامات الأدبية "، " أنتينوميا المسرحية" (Antinomy وتعنى مبدأ التعرّض لتناقض المبادئ أو القوانين-المترجم). ومُقدمات منهجية وإنسانية أخرى كان لابد من تخيّل مسرح عصر النهضة على هذه الصورة والمُهمة القادمة فى القرن الخامس عشر الميلادى.

فرنسا: استمرارية وإنجاز مصقول

من النظرة الأولى كان يبدو تشابه بين المسرح فى إيطاليا والمسرح فى الأرض الفرنسية، لكن كانت هناك فروق بينهما. ظهرت هذه الفروق فى انحراف خطوات التطور الاقتصادى - السياسى فى المناطق التى انفصلت عن إيطاليا، وهو الأمر الذى وعَتّهُ فرنسا لحماية الوطنية فى مركزية قومية تتمتع بالوحدة المعرفية.

لايزال الفلاحون والقرويون الفرنسيون يشعرون بالطقسيات والعادات القديمة. لكنهم وِفق أحاسيسهم ومشاعرهم هذه - وبلا وعى - يختلطون بالأعياد المسيحية. فمثال على ذلك، فى منطقة (الذئب الأحمر Lumiège) أعلن القديس يانوش JÁNOS عن تعيين رئيس لجماعة الإخوة "Confrérie" كالنظام السائد فى بلاد أوروبية أخرى. وطبيعى أن يظهر هنا الخوف من شخصيات الحيوان المُهددة وتقمصّاتها التى كانت تُرى وتشاهدُ - حتى وهى تحاول إخفاء معالمها - فى أيام الكرنفالات المسيحية: دُب (أو عدد من الدِببة)، كما أنّ فتاة تُدعى Rosetta (روزيتاً) قد تدثّرت فى ملابس رجل لإجراء عملية سطو (سرقة) وكان رئيس عصابة السرقة هذه حيوان وحشى " مُدمرّ " لجماعة الصيادين. كما يظهر (تاراسك) Tarasque يحوى بين ضلوع جسده ستة رجال

يُخبئون حدّايات فى بطون أجسادهم. كثير من هذه الصور فى بورجندى والأراضى الواطئةالتى تتكلم اللغة الألمانية كانت تُخرج صوراً غريبة عجيبة أثناء مرور مسيرة الكرنفالات: وأسماؤهم Reuze , Gayant, Sámson. ،Goliat إضافة إلى أسماء أخرى لأبطال تاريخيين معروفين [٦٥].

أدّى التطور الاقتصادى للمواطنين إلى تعرفهم على نموذجين من نماذج التياترالية توّفر لهما التقدم السريع. الأول نصف طقسى سُمى Passio (حُب وهُيام وانفعالات بآلام المسيح - المترجم) والذى ظل لمِئتىّ عام قبل ذلك مسيطرًا وعملاقاً هائلاً ثم تطور بعد ذلك فى نوع درامات الغموض Gigantic Mystries . ونموذج التياترالية الثانى خرج من العادات والمقابلات التى تتم بين المدينة والملك وبتكرارها ظهر النوع Entrée . حرّك النوعان شهية الجماهير إلى المسرح. لكن الباحثين فى نتائجهم الأخيرة - ومع أنه يمكن لنا مناقشة ما أورده أرنولد هاوزر فى هذا السياق - قد توصّلوا إلى أن المسرح الدينى فى العصور الوسطى كان " مسرحاً شعبياً " بكل الكلمة. المُهم أن المدينة فى تلك الأزمان وفى مُقدمتها كبار الساسة النبلاء وأتباعهم الناعمين " كالزُبد "، والناس " صغيرهم " وكبيرهُم (نبلاء ، عامة) Noblesse, Peuple Gras, Puple Menu كلهم اشتركوا فى مشاهدة الاحتفالات، وخلفهم - وتحتهم (المقصود بتحتهم الطبقات الدنيا - المترجم) وكذلك " العامة " : العمال، ومساعدو العُمال، "وياستثناء " العاطلين عن العمل، والعُمال بنظام اليوم الواحد، وغير المؤهلين بصنعة من

الصُنع، والراحلين إلى المدينة من الريف والعاطلين منهم، ومساعدى عُمال اليومية، وكل من يُمثل خطرا من " القادمين " ويُخل بالنظام العام للمدينة. تُبين الرسائل المتبادلة فى مركز المدينة أنّ المجلس المحلى للمدينة كان يشارك فى التكاليف والأعباء المالية لهذه الاحتفالات، كما كان يفرض رسّمًا للدخول إليها، كما وضع حاجزاً على الاستمتاع بالاحتفالات للعاطلين عن العمل. على طريق تطور المدن الأوروبية خاصة تطور رأس المال - مع أن الرأسمالية بدأت مبكراً فى فرنسا - " فإن نظام المال ورأس المال لم يُعط أى أمل فى التغيّر أو التزحزح من مكانه - وأعمدته التُجار، ورجال رأس المال، والنقابات حتى لا يصل إليهم أحد أو تعديل يشُق طريقهم Rift، ولا يصل مشاهدو الاحتفالات إلى السلالم التى تُوصّلهم إلى الألواح ومقصورات البناوير التى يشاهدون منها هذه الاحتفالات[٦٦]. غيّرت الطبقية الرأسمالية طبقة الأساقفة وتسلسلاتها الهرمية.

كما تغيرت النظم المالية - الرأسمالية، فقد تغيّرت معها نظم الطبقات فى المجتمع، وكذا تصنيفة مشاهدى الاحتفالات. لَحِق هذا التغير أن تقدم منظمو الاحتفالات قبل إقامتها بسنة كاملة لمناقشة الأمور المالية وتكاليف العروض والاتجاهات الدرامية للعروض، والناتج المالى من شُباك التذاكر وكيفية مناصفته بين المدينة والنقابات. وكان يتم كل ذلك فى الجهاز الإدارى لمجلس المدينة. حدث أكثر من مرة أن استدان مُنظم العروض لُيكمل ظهور الاحتفال، وتعقّدت المباحثات كثيراً بين النقابات وممثلى المثقفين والمُتنورين. سنحت الفرصة - تبعاً لهذا النظام - لبروز الهواة الصِغار، وبعض منظمات كانت تعمل بنظام القطعة.

كانت مثل هذه المنظمات تعمل بنفس أسلوبها منذ إنشائها فى بدايات القرن الرابع عشر الميلادى (نظام المتُعهد - المترجم): فى عام ١٢٧٨ ميلادية تعاملت منظمة فى باريس Royaume Dela Basoche التى كان من بين أعضائها أعضاء خرجوا من البرلمان. فى عام ١٣٠٣ ميلادية سُمح للمنظمات ولأعضائها بالعمل بمرسوم ملكى حتى وصل الأمر إلى منظمة كانت تُسمى " اتحاد المجانين " مثل Enfants Sans Souci, Confrérie Des Sotie كان أصحابها وأعضاؤها من الطبقة الممتازة Privilege حصروا عضويتهم على (" الملك، النبلاء، الكاردينالات، الأب، الأُم "). كانت عروضهم واحتفالاتهم مُحددة بتواريخ ثابتة فى مناسبة مُحددة: يوم الملوك الثلاثة، الأول من مايو، مواكب الأقنعة فى شهر يوليو... الخ[٦٧].

فى النصف الأول من القرن الخامس عشر الميلادى لا نُلاحظ كثيرًا أى جديد فى الأرض الفرنسية. مسرحيات Passioعام ١٣٢٠ نادراً ما تأخذ طريقها إلى العرض. بعد ذلك بفترة قصيرة جاءت إشارات إلى (يوم الدينوية - يوم الحساب) Doomsday مملوءة بقصص المسيح الدجّال، نقد لاذع وقاسٍ يستهدف البُخلاء والملك المُستبد وزواج الملكة غير الشرعى المغشوش Adulterine، وكذلك الأسقف والراهبات جميعهن. كانت درامات entrée (الدخول) تشبه إلى حدٍ ما مسرحيات العصور الوسطى فى طورها الأول، وقد قَبِلَهاَ عام ١٣٥٠ ميلادية آنذاك الملك لكن داخل أسوار وأحداث الكاتدرائية وليس " كمسرحيات تُعرض فى الشوارع والميادين العامة". لكن يبدو أن سلسلة

مسرحيات المعجزات Mirakulum التى تبعت بين أعوام ١٣٤٠، ١٣٨٠ ميلادى قد أتت بنوع جديد يحمل اسم معجزات نوتردام Miracles de Notre - Dame. تقول (٤٠) أريعون مسرحية من هذا النوع أن الأمانة فى العمل مطلوبة لأنها هى المنتصرة، ليس هناك ذنب ولا جُنحة جُرم تُطبق عليه العقوبات الجزائية Delict إلا إذا كان هناك عفوٌ عن الذنوب، إذا كان الفاعل يُصلى جدّيا من أجل ماريا Earnestly . ومُحافظة على القيم الأدبية لجأ باحثو البرتغال إلى التوجيه لكتابة "الدراما الأولى" بموضوع يدور حول مُعجزات ملكة البرتغال، لتبقى الدرامة هذه عنوانًا للدرامات الأوروبية (٦٨) هذه الأعمال المسرحية التى استهدفت التقرّب من الحياة استطاعت امتلاك ناصية العروض بعد ذلك. فإذا كان نوع مسرحيات Dea Ex Machina لا يأخذ شخصية ماريا فى الحُسبان فإننا نقف بالمرصاد للنوع. تكشف البيانات المسرحية أنّ المعلومات التاريخية عن المسرح تفيد ما شجّع كتّاب الدراما على الانتاج الفكرى المسرحى والاهتمام أشد الاهتمام بالموضوع الدرامى، الأمر الذى أتاح فُرصًا واسعة أمام الفن التشكيلى لإبراز تقنيات البيئة داخل العروض المسرحية.

فى العاصمة الفرنسية باريس حوالى عام ١٣٨٠ ميلادية استقر بعد التكوين لنوع Confrérie De La Passionعلى يد جماعته، إعداد لعروض الميستيريوم - الغموض وعرضها أيضاً. ومن باب الموضة للتجديد فى بلاط كاروى الخامس .V - Karoly خرج النوع المسرحى: " Entremet صورة حية " تشرح احتلال يورشاليم. يبدو أن مسرحيةً من نوع Puy (سبق الحديث عنه) أُعدت بمضامينها

التى تُشير إلى قصة العالم الآخر. وحسب المصطلح الذى أُطلق على هذا النوع فقد سُمّى Griselidis Misztériuma. (أغلب الظن أن المصطلح يعود إلى لفظة Gressail الإنجليزية التى تعنى الرسم الزُخرفى، والله أعلم - المترجم).

يذكر المؤرخ أو ستاش ديكامب Eustach Dechamps (١٣٤٦ - ١٤٠٦ ميلادية) أن العرض المسرحى Trubert Master حمل نِكات كوميدية عن المُحامين Lawyers وتصرفاتهم مع زبائنهم رافِعى الدعاوى. وتظهر من جديد جماعة مسرحية أخرى: Gallant Sans Souci ("فِرسان بلا هموم") Gentlmans، ثم نوع آخر خرج من عباءة نوع entremet قدّم مسرحية عاصفة طروادة Trosa Ostroma عارضاً المصير النهائى لها . مناظر للنّجد - السهل الواسع المرتفع Plateau مبنى على محور ذى عجلة يتحرك فى اتجاهات عدة، فى مناظر مقصورة الحديقة، السفينة، والقصر الذى يرمز إلى قصر طروادة. وأخيرا عام ١٣٩٠ ميلادية ينبثق نوع يُمهد لمسرحيات تُهم الجماهير لامتلائه بالأخلاقيات الاجتماعية وعناصرها الرئيسية (صراع بين سبعة فضائل وسبعة ذنوب مُميتة كُبرى) [١٩].

بعد ذلك تحدث نكسة غير متوقعة. يأتى حاكّم بدل الملك الذى أصيب بمرض عقلى، وسرعان ما تُسمع أصوات الإلغاءات.

عام ١٣٩٥ ميلادية يمنع مسرحيات Jongleur، وعام ١٣٩٨ ميلادية يعهد إلى مدير الشرطة Prefect بأخذ قرارات ضد كل مسرحيات الفارْس Farce وحتى

لو تحدثت أو مسّت المسرحيات حياة القديسين. كل القرارات كانت تستهدف الحدّ من الجماهير نحو المسرح. وكان سبب ذلك هو إغلاق مسرح جماعة الأخوة Confrérie De La Passion التى أضطرت إلى الانتقال بعروضها إلى هوتيل دولا ترينتى Hotel De La Trinte [٧٠] .

فى القرن الخامس عشر الميلادى أعادوا إعداد قصة وتاريخ آلام المسيح فى مسرحيات Passio إعدادًا غيرّ من معالم درامات سابقة فى العصور الوسطى عن نفس موضوع المسيح. فدخلت فى الإعداد الجديد عناصر الديانة، المواطنة، التجارة، لتحتوى المسرحيات الجديدة على واقعية مُتحدة [٧١] وهو ما عكسته هذه المسرحيات أخيراً : وضعت الدلائل والبراهين لقوة العقيدة، خدمت موقف (وبِرستيج) المدينة (مع تصاعد أصوات النقد ضد ذلك أحياناً). كما طورت من التجارة بزيادة التبادل مع الآخرين فراجت حركة التجارة الخارجية، وارتفعت بالصناعيين والصُّناع والتدريب المهنى للمبتدئين، بما عكس تطبيقياً وعملياً على سوق المهن. ثم عرض المسرحيات ذات الأدوار الكثيرة والشخصيات العديدة فى مسارح مكشوفة Open - Air Theaters، طوّروا من أسلوب العمل المسرحى، ونسخة الإخراج فى Monsعام ١٥٠١ ميلادية تُثبت هذا التقدم التنظيمى للعمل المسرحى.

تقدمت إلى الأمام المهن المشتركة فى تكوين العرض المسرحى.. الأزياء وفلسفة الأسلبة فيها وانتقالها من الأسلبة إلى اتجاه الطبيعية، وبإخلاص شديد

للغاية جاء إبراز التعذيب والموت. مثّلت الدرامات جماعة الأخوة Confrérie وغيرها من الفرق، لكن البيانات التاريخية تقول بأن المنظمين للعروض قد اشتركوا بالتمثيل أيضاً. مثلاً فى عام ١٥٠٩ ميلادية فى رومانس Romans وفى ست مدن تابعة لها اشترك فى العروض قُنصل سياسى وتاجر، ومعهما أغنياء من مُلاّك الأراضى، وثلاثة مستشارين ماليين، وكاتب يقود ثلاثة من زملائه الكتبة من مجلس المدينة، وقانونيين، أعداد كبيرة من مختلف التجار، ومُعلم للفروسية. وكلهم أضطلعوا عادة بالأدوار الكبيرة فى المسرحيات. أما أدوار النساء فكان يقوم بها الشبان من الشباب أو زوجات من ذكرتُهم آنفا أو بناتهم الشابات [٧٢]. (عام ١٤٦٨ ميلادية مثلت دور المرأة سيدة أو فتاة فى مسرحية من مسرحيات الغموض). قبل يوم الافتتاح دار الممثلون بملابس التمثيل حول أحياء المدينة وفى شوارعها، وهو ما أطلق عليه الفرنسيون مصطلح Monstre .

فى منتصف القرن (١٥ ميلادى - المترجم) تقع أهم التأثيرات وأعظم آيات الآداب فى مستوى مسرحيات الغموض: يدفع (أرنولد جريبو) Arnold Greban(١٤٢٠ - ١٤٧١ ميلادية) بنص ضخم يتكون من ٣٤٥٧٥ سطراً. فى نفس الوقت كان أخوه (سيمون جريبو) Simon Greban يكتب غموض الحواريين Apostolok Miszteriuma، عملٌ من (٦٢٠٠٠) اثنين وستين ألفًا من الشعر، مُحركا (٤٩٤) شخصية على خشبة المسرح (شخصيات القديسين فى بعض المشاهد كانت تُمثلُهم شخصيات عرائسية). نجحت كذلك عروض Passo التى قّدمها (جان مايكل) Jean Michel كعروض شعبية عام ١٤٨٦ ميلادية.

كانت العروض أقوى وأكثر تكثيفًا من الصور القديمة – لكنّ – وهذا ما يكشفه صدى التغيير – أنّ عنصر العالمية استأثر بالأهمية الكبرى: تلوُث الدم (!) شخصية Judas، صياد فى رحلة صيد كُبرى Lázár، مشاهد ماريا ماجدلينا Maria Magdaléna فى حياتها والتى وضعت حدًا لما قيل عنها من خلاعة Dissipation بعد أن أوضحت المسرحيات مشاهد جديدة مملوءة بالجذب والتوتر (٧٣).

هذه الخصائص الجديدة التى عكست النظرة الأوروبية – الغربية " للعصور الوسطى " تعود إلى دارماتورجيا عصر النهضة، التى لا تُفكك أو تُبعثر عناصر الكوميديا أو عناصر التراجيديا تبعًا للمواقف الدرامية فى إثر حقائق الحياة، لكنها (الدراماتورجيا) تضع الحقائق إلى جانب بعضها البعض " بتعقيداتها – وتناقضاتها ": المُقدس والبروفانى، الطهارة والدّعارة، والآلام والرحمة - Passion The Blessed, Glorified Spirits فى هذا الجـمَعْ المازِج بين التجانس (الهوموجين) وبين (الهتروجين) مُتغاير الخواص والعناصر فإن ذلك المزج يطلّع علينا بالتولدّ التلقائى (حيث اختلاف الذرية عن الأصل – المترجم) بما يمثل تَماَميَّة جامعة متحدة. ونفسُ التزامن Simultaneity يسير فى الطريق ذاته عاكسا الرؤية العالمية كمُحرك يضع العنصرين معًا مُحققاً اتحاداً عملياً، وواقعياً فِعلياً .

إلا أن المسرحيات ذات الموضوعات الدينية لم تيأس من محاولة استمرار أفكار الغموض Mystery . فى القرن نتقابل مع " وصية قديمة لمسرحيات

الغموض هذه " Testament"، إعادات لاطائل منها لقصص وحكايات مُقدسة. إعدادات بلغت (٣٤) إعداداً لمسرحيات على نحو الوصايا فى شمال فرنسا، وخمسة إعدادات فى الجنوب الفرنسى فى الفترة ما بين أعوام ١٤٠٠ ، ١٥١٠ ميلادية. تحدث (چان فوكيه) Jean Foquetعن طريق عرض مسرحية (استشهاد القديس أبوللونيا) : Szent Apollonia Mártiromsága عرض مُنوع مُتحالف الشكل Variantجرى تمثيله عام ١٤٦٠ ميلادية على مسرح دائرى Circle Theatre [٧٤] .

كثُرت أسئلة واستفسارات عدة حول عرض (رقصات الموت)، واليوم ليس بالاستطاعة التقرير هل كانت ثيمة الدراما أو موضوعها يعود إلى عهد قديم مضى (خاصة وأن الموت عندما يقدّم ودرجة الميت ونسبه يمكن أن يفعلا الكثير من عدم صحة المعلومات) أم أنه رؤية فكرية مسيحية جاءت فى وقت يمكن إدخال إقحامات غير مؤكدة عليه، أم قد يكون إبداعًا تشكيلياً يضم نفسه إلى الإبداع التياترالى، أو من المحتمل أن يكون العكس أيضا. ألحقّ أن إقليم فرانس Ferenc التابع لمحافظة (بيزانسون) Besançon عرض مسرحية (رقصة الموت) عام ١٤٥٣ ميلادية. فى عام ١٤٤٩ ميلادية شاهد ضيوفو النبيل Bruggei حاكم بورجندى فى قصره عرضًا مُثيرا إثاريًا، Thrilling [٧٥] يتمشى فى الجسد طَرَبًا - المترجم).

نَمَتْ عدة أنواع من المسرحيات خارجة عن الطوّق غافلة متعمدة عن مسرحيات الأرستقراطيين ومتعلقة بأفكار ومضامين أخرى على غرار مسرحيات

Entrée التى سبق الإشارة إليها. إلا أن اللمسات التقنية الخارجية عادة ما توافقت مع نوع مسرحيات الغموض: شوارعها مُصطفة عالية، منابر Tribuns، جمالياتٌ فى تحريك الجماهير أثناء انتقالاتها على المسرح. أخيراً وكان أَمّرًا كالعجب العُجاب حينما تبنّى النوع عدد من المدن الفرنسية الكبيرة – وباريس من بينها طبعًا (١٤٣١ ، ١٤٣٧ ، ١٥٤٩ ميلادية) وتقديمه.

على كل إن كلمة (الافتتاح) Production, Showing : يتغير مصطلحها من مكان إلى مكان. ففى الشوارع والتماثيل فى بعض أركانها فى المدينة يمكن رؤيتها (والتفرّج) عليها فى أى وقت. كما الصور الدينية، وصور الآلهة القدامى، والتاريخيات الشهيرة وذلك فى المشاهد المسرحية المجازية.

استقبل (فونا) Faunaعام ١٤٣١ ميلادية ملك الإنجليز هنرى السادس أمام بوابة المدينة. لكن القصص التاريخية تروى وجود تسعة من القُواد الشجعان آنذاك (مثل هكتور والإسكندر الأكبر)[٧٦].

حققت الصور المجازية والصور الرمزية اتحاداً دائرياً: (رمزية أو حِكاتية نوادرية) Symbolic - Anectodal حيوانات، تقمصّات استعارية، (عزيمة قوية، نشاط وكفاءة، عَزْم، قوة وسلطة وبأس، عدالة، فضيلة... الخ)، أما تسميات طبقات المجتمع فكانت (الموّاطنة، النبالة، التجارة، الجماعات المشتركة، العمل، الكنيسة، البلدية، الشعب، السيارة). الشخصيات المختلفة (البربر، المغاربة، الأنبياء، رجال متوحشون). موضوعات ونباتات مجازية (شجرة مايو،

شجرة القومية- القوم، القلب، الزنبق، والسّوسن، العرش، قوس قزح...الخ).
مجازات سياسية (القانون الإلهى، سلطة الملك، الهدوء والاطمئنان والسلام، فَهمٌ الملوك لبعضهم البعض - الاتفاقات بين الملوك). إلى جانب كل هؤلاء يمكن مشاهدة آسيا، وأفريقيا، أبوللون، هيراكليس، النغمة الإلهية Grace، الفضيلة. كل هؤلاء تتقمصهم الشخصيات فى المسرح فى مسرحيات استعارية كانوا بذور الدور المسرحى. وفى الرمز عبرّ اسم باريس عن رموز معقولة ومفهومة. مثلا اسم المدينة كما فى العاصمة باريس.

Paix ترمز إلى السلام

Amour ترمز إلى الحب

Rayson ترمز إلى الفَهْم

Ioyes ترمز إلى السعادة

Seureté ترمز إلى الأمان.

فإذا ما نظرنا إلى الحرف الأول والثانى والثالث والرابع والخامس أفقياً ↓
فإننا سنكتشف اسم باريس - الرمزى.

شكّل تعرية المرأة فى العروض مُتعة غير مسبوقة، وهو ما جاء به القرن الخامس عشر وفى منتصفه تحديداً فى مسرحيات (الدخول) Entrée فى عروض المواكب وبين مياه الأنهار سَبَحَتْ سيرّانات عاريات كما ولدتهن أمهاتهن

(كائنات أسطورية لها رؤوس نسوة وأجساد طيور) Sirens ذوات شعر أشعث، وحتى " يدهن الماء شعورهن ". امتثالاً لقرار باريس Parisz (شخصية مسرحية - المترجم). تظهر نسوة ثلاث من العصور الساحقة مُقيدات بالسلاسل. بينما تجلس شخصية أندروميدا Andromedaعلى مدخل باب المدينة، وهكذا تتتابع الباروديا: عام ١٤٦٨ ميلادية تبارى (الامير) مع فينوس البدينة، ومع النحيلة جونو Juno ومع مينرفا Minerva الحدباء (أُم أَتَبّ) (٧٨).

يرسم أسلوب الباروديا Parody الضاحك هذا عالم درامات الفارْس والسوتىّ Farce, Sottie . فى السابق قاد النوعان إلى ممثلى الميموس الجوالين فى الطرق الرئيسية، وإلى النوع المسرحى Jongleur ثم فى العصور الوسطى إلى الهائجين المُشاغبين الجوليارد Goliards .

فى القرنين الرابع عشر والخامس عشر الميلاديينّ تتكون فرق مكتملة بكيانات مستقلة مع أصحابها، وهؤلاء هُم ممثلو مسرحيات الفارس - المُضحكين Ludicrouse، وهُم أنفسهم الطلاب، المواطنون الصغار، والمحامون، الدرجات الصغيرة من القساوسة، العمال اليدويون، ممثلوا الشوارع والطرق السريعة High-Way .

مُبدعو الترفيه عن الشعب والمدينة، يستمرون فى جهودهم لإحياء المسرحية ولا يهدأون. لكنهم من جديد يعثرون على أشكال المسرحية الدُورية صاحبة صنعة السخرية والهُزأة، وعلى وظيفة النقد الاجتماعى فى مسرحيات الميموس،

احتياطيا للزمن، الذى قد يأتى بالعثرات. تأخذ درامات الفارس نُصب عينيها الغرائب اليومية التى تحدث على سطح العلاقات الاجتماعية، ولتَرسم صورة بعيدة عن الاستعارات والمجازات. وتحت غطاء رأس المجنون (وقُبعته) يمكن نُطق كلمة (شوت = Sot بمعنى أُصمت احترسْ) وهو ما يُوضح أن قضية الحديث والحوار تدور حول أمور سياسية: النوع Sottie أحياناً كثيرة ما يكون وقحًا صفيقًا قليل الحياء Impudent ذا فم دموى يقذف منه اللهب، وصدق إلى آخر النهاية حتى الجروتسكية. تقف مسرحية (المعُلم باثيلين) Pathelin Master على رأس أعمال الفارْس عام ١٤٦٥ ميلادية. مؤلفها غير معروف. فى ذلك العصر عاشت مسرحيات المهرجين المُضحكين جنبًا إلى جنب مع الفارس، واستمرت حتى القرن التالى فى المائة سنةٍ الأولى منه، عرضوا منها (٢٥) خمسة وعشرين مسرحية، بعدد غير قليل من الممثلين، وطّد دعائم مسرحيات المُهرجين فى القرن الخامس عشر الميلادى وقَوّى من أساليب العروض، التى امتازت بالصلابة فى مادتها Solid وبالموجز المختصر فى أسلوبها Concise. تجمع خمسة أشخاص – Pathelin، المحامى دام جيليمت Dam Guillemette، وزوجته آجْنِلت، Agnelet، الراعى جيلوم Guillaume، التاجر والقاضى، داخل إطار قصة عن مُحتال مُخادع أُحتيل عليه فصار مخدوعاً. عاش هذا النوع ليُقدم أنواعاً ونماذج من المسرحيات التى تُعبر عن الحياة اليومية فى المجتمع بكل شخصياته وتشريح سلوكياتها فى دقة أمينة، يُقدمها مُقدمون ومُستهلون فى بداية العرض تمرسوا على أعمالهم الاستهلالية كما يُرى فى شباب المحامين.

الحق يُقال، هو أن هذه الدرامات الخالية من المجازات والاستعارات Allegory، أو درامات التجديفية Profan وقليل من الساتيريات قد كشفت عن تطور المعرفة الفرنسية بخصائص فرنسية، الأمر الذى جعل إيطاليا تنقل النموذج الفرنسى سريعاً، وبتأثير من الإنسانية - القديمة، فقدّم الإيطاليون مسرحيات دينية من جانب واحد، بمعنى دون أى اعتبار للقديم كثيراً، بقدر ما كان الأهم فى هذه المسرحيات هو الابتعاد عن التأثير والاقتراب فى الوقت نفسه من الروح النهضوية العالمية الجديدة. الأمر الذى وطّد علاقة الاتصال بين البلدينّ.

أفاقتْ العلاقات المالية والاقتصادية على جديد أيضاً. متجهة نحو " العالم " الناهض القادم لخدمة حياة المجتمعات الأوروبية. وهو ما كان من نتيجته التعرف على وسائل مسرحية وفنية مختلفة، وموّلد مظاهر احتجاج وذرائع هاوية Pretence (المطالبة بأشياء مزعومة من غير أن يكون للمُطالبين حقوق صريحة فيما يدّعونه أو يطالبون به - المترجم): تركزت مثل هذه المطالبات على عصور الصنم القديمة، وعلى التحرر من الوهم Disillusion فى أيام الأسبوع العادية الواقعية.

صعدت إلى السطح أسئلة مصيرية عن نوع الحياة Quality of Life، ومشكلة دور الحقائق المصيرية للإنسان. هذه المشكلات الأخلاقية - الأدبية والتى تُعتبر أساسيات فى حياة الفرد ومصيره لم يكن بالاستطاعة حلّها إلا باستبعاد العمومية ودراماتورجيتها. خاصة وقد ظهرت من جديد أفكار الغموضيات Entrée, Mystries بكل شخصياتها المجازية.

يظهـر فى الأحـداث لأول مـرة فى القـرن الخـامس عـشـر الميـلادى الدور الأخلاقى – فى المسرح. لا لأن هذا الدور قد نوقش مرات ومرات فى مناظرات تحت مـصطلح " اخـتـبـار فى النفس المضـادة " Test Contra Soul، ولكن لأن الرغبات النفسية عُنصر وجزء أساسى فى السلوك الإنسانى – خارجياً وداخلياً على السواء. عام ١٤٣٩ ميلادية جُمع (٨٠٠٠) ثمانية الآف بيت شعرى، (٥٩) تسعة وخمسين عملاً درامياً بشخصياتها فى عملٍ أُطلق عليه - Bien- Avisé Malavisé بمعنى (الذين يعـيشـون بالاسـتـشـارة الحسنة – الذين يعـيـشـون بالاستشارة السيئة). مسرحية من سبع شخصيات تُحلل الحالتين على الجدول التالى:

الأحياء واستشارة حسنة	الأحياء، واستشارة سيئة
١ – العـقل Reason (بمعنى الرُشـد والتفكير والإقناع والرُشد – المترجم).	١ – تَبطُّل وكَسَلٌ ، تراخى ولا عـمل Inaction.
٢ – إخلاص Faithful (بمعنى الوفاء والولاء – المترجم).	٢– الثـورة والتـمـرد Revoltوبمعنى العصيان والمُستَعْصى والتحريض على الفتنة – المترجم).
٣ – التـوبة Repentance (بمعنى الندم والأسف – المترجم).	٣ – الحماقة والفكرة الحمقاء Folly بمعنى الأعمال غير المُربحة–المترجم).
٤ – العـقـيـدة Creed (بمعنى قـانون الإيمان المسـيـحي، والثـقـة بالنفس والوفاء بالعهد – المترجم).	٤ – الإفسـاد والفسـوق) Debauch بمعنى الانغماس في الملذّات الحسية – المترجم).

٥ - التواضع والاتضاع Hymility.	٥ - الفقْر (Poverty بمعنى الجدْب والعوز - المترجم).
٦- الندم Penitence.	٦ - حظّ سيئ (Bad - Luck بمعنى المحنة أو البليّة - المترجم).
٧- الصلاة .	٧ - السرقة.
....	....
نهاية طيبة سعيدة	نهاية سيئة مُظلمة

هذا التجريد الواسع، وهذه الوصْفة Formula يُضيفان واجبات وأعباء على الأخلاقيات، حتى وإن كان المجتمع قد تعوّد فى ذلك العصر على طُرق ووسائل التعبير. لكن سرعان ما ذهب المجتمع - وناسه - إلى " ترجمة هذه الوصْفات " على اعتبار أنّ خلف الرمز تتواجد معارف تاريخية حُفرت فى تصوراتهم. وبهذه الطريقة تحوّل الرمزُ إلى قناع. كتب جورج كاستلين George Chastellainعن هذه الأحداث مسرحيته المُعنونة MYSTÈRE DU CONCIL DE BÂLE (مستيرية المجمع الكنسى فى بازل - سويسرا) عام ١٤٣٢ ميلادية. ومع أنه سمّاها مستيرية إلا أن دراماتورجيتها أخلاقية تماماً: تمثل فيها شخصيات تتقمص أدوار السُنودس - عضو المجلس الكنسى، والسلام، وكذلك شخصيات أخرى مثل الخُبز ، والنبيذ الذين يشتكون مُتململين من الضرائب عليهم. والمسرحية كلها صيحة اعتراض تُترجم معاناة الشعب [٨٠].

أمـا الخطوات التـاليـة والتى تَعُجّ بدلالات قـاطعـة على الإدراك بـالحـواس Concreteفإنها رغم استنادها على دراماتورجيا الغموضيات Mystries فقد تغذّت على مـسـتـيـريات البـروفـان. بعد عقـد من الزمن بعـد حـرّق جين دارك Jeanne D'arc تجئ مـسـرحيـة (سقـوط أورليانز) عـام ١٤٣٥ ميلادية وإعادة عرضها فى عام ١٤٤٩ ميلادية. ثم تتبع فى عـام ١٤٥٠ ميلادية مسرحية (قصة تدمير طروادة الكُبرى) بقلم چاك مِيل Jacque Milet . وفى Arlesعام ١٤٦٠ مـيلادية يُمـثل المواطنون مـسـرحـيـة (قصـة القـسطنطينية وحكايتـها) – بعـد السقوط النهائى للإمبراطورية الرومانية الشرقية بسبع سنوات (٨١).

تصل الحركة الإنسانية Humanism * إلى الأرض الفرنسية متأخرة حوالى المائة عام، خاصة فى التياترالية والمسرح. ففى عام ١٥٠٠ ميلادية تظهر أُولى درامات ترنتيوس مُترجمة إلى الفرنسية، ونفس الأمر بالنسبة لترجمة درامات بلاوتوس، والتى أُطلق عليها مصطلح (الفارْس):

"La Premiere Farse Du Plaute Nommee Amphitrion ..."

("عُنوان المسرحية الأولى لبلاوتوس أمفتريون ") على أنها خفيفة ومتناثرة Sparse. علّلوا هذه التسمية بأن فرنسا غنية ولها ماضى على شاكلة مسرحيات

---

* الحركة الإنسانية ، استهدفت إحياء الآداب الكلاسيكية والروح الفردية والنقدية، والتأكيد على الهموم الدنيوية. كما أن الفلسفة الإنسانية تؤكد على قيمة الإنسان وقدرته على تحقيق الذات من خلال العقل. كثيرًا ما ترفض الفلسفة الإنسانية الإيمان بأية قوة خارقة للطبيعة– المترجم.

المهرجين، ولذلك فلم يكُن هناك داعٍ لاستيراد مسرحية من هذا النوع. يُمكن أن يكون الرأى صحيحاً. لكن عندما عرض شباب الكهنة عام ١٥٠٢ ميلادية مسرحيةً من تأليف ترنتيوس - مترجمة هى الأخرى - فى مدينة َمتز Metzوفى قصر الأسقف اعتبرها الجمهور إهانة بالغة لعرضها باللغة اللاتينية وهللّ كثيراً ومعترضاً أثناء التمثيل (٨٢).

كان لابد من مرور وقت قدّره المؤرخون بخمسين عاماً حتى استطاعت القيم القديمة التأثير على الثقافة المسرحية الفرنسية - لكن ساعتها كان الوقت قد أَزِفّ، بعد أنّ اتجه الأدباء والدراميون إلى " الرُعب الكلاسيكى ".

نماذج المسرحية فى البلاد الألمانية الواطئة Netherand

بدأ القرنان الرابع عشر والخامس عشر الميلاديينّ هنا بسلسلة من المسرحيات الدينية حوالى عام ١٣٥٠ ميلادية. مثلاً دراما Paaschspeel ، هذه الـ Passion - Passio التى تُناقش خَلْق العالم، لصالح نظام اجتماعى تكون الدولة بموجبه مسئولة عن رفاهية مواطنيها الفردية والاجتماعية، وإنعاش الخدمة الاجتماعية المُنظمة لتحسين أحوال الجماعات والفئات Welfare. قبل ذلك تواجدت أنواع المسرحية الأخرى. فمثلاً فى أَنّتفِرين Antwerpen شاهد أَلّبرخت ديرر Albrect Durer خشبة مسرح تحملها عربة فى مشهد من مشاهد

مسرحية عن ميلاد المسيح. من الجانب " العالمى " يُعتبر ذلك فُرجة كما فى نوع مسرحية الدخول Entrée وهو ما كان رائجاً فى عروض سنوات (١٤٤٠، ١٤٦٨، ١٥١٥ ميلادية). فى ذلك الوقت لجأوا إلى تلوين الاستعراض الموكبى. وفى عام ١٤٥٨ ميلادية ظهر مسرح العصور الوسطى ذو خشبات المسرح الثلاث الذى بَهَرَ الجماهير؛ والذى أُقيم بمناسبة زيارة أمير بورجندى (٨٣).

ومع تقدم مُواطنى الأراضى الواطئة الذين وصلوا سريعاً إلى الموقف الثورى لم يكتفوا بما حدث فى فرنسا بتكوين فرق وجماعات للتمثيل المسرحى كما حدث فى مسرحيات وعروض Puy، لكنهم قد تجاوزوا هذا الحدث إلى تكوين منظمات فى مُدنهم تحتضن فنون المسرح ومستقبله تحت اسم Rederijker. بمعنى أن عمل هذه المنظمات فى المقام الأول Rethoric نظرىٌ يتعلق بالقواعد والنظريات (بالفكر فى المسرح – المترجم). هذا النوع من الفن المسرحى النظرى نال كثيراً من البحث والتحليل، حتى أن القرنيّن الرابع عشر والخامس عشر الميلاديّن قد شهدا فى كل المدن الألمانية فَهْماً دقيقاً للفلسفة النظرية هذه، خاصة عندما تحولّت الأحداث الثقافية إلى الفكر النظرى فى مرحلة الإخراج العملية. فى " المسرحيات القرائية " (المسرحيات التى تُقرأ بَدَلَ تمثيلها Closet Drama – المترجم) فى المسارح الصغيرة تحاشى " النبلاء " أصحاب الشرف أن يقتربوا من المواطنين وعامة الجماهير. وكان هذا سبباً واضحاً ليُدير النبلاء ظهورهم عن مساعدة الاحتفالات المسرحية، مما أضعف جوانب التقنية فى هذه العروض. غطّت ستارة خلفية عربات خشبة المسرح والطبول الساكنة غير المتحركة من مكانها. الدخول إلى الخشبة جاء على نموذج المسرح الإيطالى

القديم. عام ١٤٠٠ ميلادية فى أنتفرُبن شيد شخص اسمه "Vidieren" مسرحاً صغيراً Kamera كان أول مسرح من هذا النوع. وفى عام ١٤٦٨ ميلادية - ومنذ ذلك الحين - أُتفق على تكوين اتحاد يقوم برعاية الاستعراضات والمهرجانات وتعهدّ (لوكاش، جيلد) Lukas,Gilde من مدينة Gent بالإشراف على الاتحاد والإخراج. فى عام ١٤٩٦ ميلادية يعقدون أول لقاء Landjuweelt ويقدمان فيه (لوكاش، جيلد) موضوعات مركزية رئيسية: " ما هى أعظم مسرحيات الغموض Mystery التى خلقها الله بهدف خير الإنسان وسعادته؟ ". وفى نفس العام يتكون فى أمستردام Amszterdam مسرح صغير بمجموعة من الممثلين أطلقت على نفسها اسم (شُجيرة الورد) Rosebush حتى أصبح المكان بعد ذلك مركزاً للمواطنين الإنسانيين ينطلقون منه فى كل الاتجاهات. لكن العصر لم يقف عند حد الفكاهيات والفرُجة، لكنه رفع أيضاً شعار الأدب، الذى ترك منه نماذج عديدة (٨٤).

فى مستهل سنوات القرن الخامس عشر الميلادى ظهرت حوالى ١٤٢٠ سلسلة من الدرامات التى تحمل علامات العصر العالمى الجديد. أغلبها مخطوطات محفوظة منها ما يحمل اسمِ Abele Spelen الذى ذاع صيته من خلال أعماله. عشر دِرامات له تتفرّق على مجموعتين. خمسة دراماتُ حقيقةً Abele Spelen (لفظة "Abele" فى اللاتينية "Habilis" = "شَاطِرّ" مُشتقة من لفظه "جرئ" . وخمسة درامات أخرى من نوع السوتّى Sottie الفرنسى والملائمة للبلاد الواطئة متحدثى الألمانية. المجموعتان إلى جانب بعضهما البعض. والخريطة التالية (تُبين فى جدولها رغبة المعارضة القديمة).

Abele Spelen		Sotternie
نكتة أو فكاهة قروية	و	قصةٌ عن حياة أسرة
مُناظرة الشتاء والصيف	و	حكاية المُضحك ليبين Lippijn
أسموريت – شخصية Esmoreit	و	طبيب دجال يُطيل الأعمار
جلوريانت – شخصية Gloriant	و	سيدتان والساحرة الحيزّبون
لانسيلوت – شخصية Lanceloet	و	قصة مولود عُمرة ثلاثة أيام.

راج النموذج الأول منتشراً، فيُعدّون قصصاً وحكايات معروفة عن ,ronchevale
Florys and blanchfloor ثم عن Gryselee. هنا يصلون إلى أشهر مكان فى الإبداع، تبادل الشعر والنثر Nimvégai Márikáig. عام ١٤٦٥ ميلادية تبعت قصة زوجات فاوست التى يُعلق مصيرها على شيطان (يربُط المرأة) ولا (يفكُها) أو يتركها إلا وهى وزوجها فى الجحيم، عندما يكون – المسرح داخل المسرح ! – مسرحية مسيحية. فى تلك الفترة أيضاً يظهر عام ١٤٩٥ ميلادية ملخص لمسرحية – درامية تُصور فى بساطة وقوة فِكر القرون الوسطى بكل دقة Elckerlijk أو كُل إنسان التى خرجت من مسارح إنجلترا لتجوب كل أنحاء أوروبا [٨٥].

يتقدم العصر مُسرعًا بين القرنين الرابع عشر والخامس عشر الميلاديينْ كاشفاً عن فوارق شاسعة فيما يخص التياترالية بين المسرح فى إنجلترا وفى كُل من إيطاليا وفرنسا، فيرفع النقاب عن مسرح إنجليزى فارغ أبّلة Vacuous، هناك نتقابل مع " شخصية العصور الوسطى ". لابد لنا أن نأخذ فى الاعتبار أن البلاد تنتمى إلى " جزيرة "، فإذا ما اقتربنا من هذه الحقيقة يتضح أمامنا أنّ للتأخير أسباباً تاريخية أخرى من أهمها أن النورمانديين * قد فتحوا البلاد عام ١٠٦٦ ميلادية، وظل الأمر هكذا لمدة أربعة قرون (٤٠٠ سنة) حتى التحمت الثقافة الفرنسية مع ثقافة الأنجلو – ساكسون ، وبمعنىً آخر حتى أصبحت اللغة الإنجليزية لغة مستقلة. ولا نعجب إذا رأينا أن فى عام ١٣٥٠ ميلادية قد أخذت اللغة الإنجليزية فى المدارس مكان اللغة الفرنسية. وتُقرر صُحف التاريخ أن عام ١٣٦٢ ميلادية شهد ميلاد البرلمان الإنجليزى، لكن اللغة الإنجليزية لم تتوطد ولم تصبح شائعة ومستقرة ومعمولا بها فى الحياة العامة إلا عام ١٣٩٩ ميلادية فى عهد الملك الإنجليزى هنرى الرابع IV Henrik. هذه مقدمة مختصرة لإثبات أن طبقة الفلاحين قد حفظت تقاليدها وعاداتها، كما حافظت على عصور العبادة

* Norman الإسكندنافيون – الفرنسيون الذين فتحوا انجلترا عام ١٠٦٦ ميلادية.

القديمة فى الأعياد التى تكمن فيها تمثيل الشخصيات أو تقمُّصها فى الدرامات والمسرحيات.. الأعياد التى " تَمسَّيحت " بالمسيحية والتى " لم تتمسيح " التى لم تأخذ مظاهر المسيحية فى حُسبانها. ومع ذلك فقد عاشت الأعياد إلى جانب بعضها البعض عبر السنين بما نراه فى التقويم السنوى هناك.

وبحسب أعياد شهر يناير، وبين نهاية سنة ميلادية وبداية سنة ميلادية تَتَبّع ارتدى المُحتفلون ملابس عروسة ترمز إلى الملك Puppe King "فى يوم الأحد يوم المحراث Plow" (وفى صباح اليوم التالى يوم الإثنين) لبس المُحتفلون من الشباب ملابس سحرية فاتنة ترمز إلى المحراث أيضاً، وظلّوا فى أزيائهم هذه حتى يوم الثلاثاء الأخير من شهر يناير. فى جزيرة Shetland ظَهَرَ "يَرّلّ"* فايكنج ورجاله" Viking's Jarl حول "سفينة كبيرة طويلة" يحرقونها حَرْقًا. ومرة ثانية يعود الأمر إلى التقمّص لإحياء شهر مايو الثرى بحصاده خلال هذه الأعياد: استمرار لِتقمّص الحصان Hobb Horse Figure بشخصيات مُلونة، تحمل حِلية صغيرة مُدوّرة – علامة خاصة Kaobعلى الثأر والإزعاج Annoy ، تتغير أزياء الاحتفالات هذه من عام إلى عام.

لقد مات الحصان لكنه عاد ليظهر من جديد. حروب (تمثيلية) تجرى فى الاحتفال: فى يناير يكسب المعركة مُهرج وهو يحمل فى يده (١٢) أثنتى عشر شوكة سِنانية من عدة نباتات شائكة Thistles. فى شهر يوليو نرى Hocktide

---

* يرّلّ : Jarl نبيل إسكندنافى يلى الملك فى الرُتبة مباشرة.

الباحثُ عن الضحية Victim - حسّب العادات الشعبية - تتغير فيها النساء إلى رجال، وفى اليوم التالى يتغير الرجال إلى صورة النساء - بالتبادل. مؤخراً تم تفسير هذه العادات - تاريخياً -: هى الحرب بين الدانمركيين والإنجليز مرة هذا يكسب المعركة ومرة ذاك، وحتى عام ١٥٨٥ ميلادية كان تستمر هذه الصور فى بلاط الملكة إليزابيث للترويح عنها وتسليتها فى قلعة Kenlinworth.

ومن الممكن أن نتوسع فى هذه الصور التى أبرزت العادات القديمة فى إطار درامى، والتى كانت بمثابة ضغوطات على الأنجلو - ساكسون الذين عاشوا تلك الفترة [٨٧].

وبين الظاهرتين يمكن لنا ملاحظة التالى: الأولى نوع مرتبط بالقديس Gyorgyوبشخصيته Mummer's Play ("المسرحية الصامتة "Mute)، والثانية تتعلق بشخصيته (روبين هود) Robin - Hood وقصصه وحكاياته.

ثم، تعود بعد ذلك من جديد التقاليد القديمة الموروثة، والتى تتضمن ثلاثة أجزاء : الشُكر - وفيه القتال الفردى Single combat، الموت، البعث، بمعنى طلب الصدقات Almsفى لحظاتها. فى الممارسة الإنجليزية تظهر شخصية بين هذه الشخصيات هى شخصية البطل القديس György وعدوّه الفارس التركى (قد يكون اسمه كاسابولو Kaszabolo). فى مركزية المسرحية مبارزة أو أكثر بينهما. لكن القديس György وأعوانه يهزمون العدو ثم يقتلونه. ساعتها يظهر الدور الثالث الكوميدى حسب العادة الدكتور المُتبجح المختال فى مِشّيته الذى

يُعيد الحياة إلى الموتى بتمويه لتغطية خداعاته Hocus- Pocus (كِذّب فى كِذّب– المترجم).

• فى الأدوار الصغيرة نتقابل مع نساء ارتدين ملابس الرجال، تقمّصنَ خلف Hobby Horse Figure مع شخصيات صغيرة أخرى من المهرجين ورجال سُودِ الوجوه يأخذون جانباً من العرض فى التضرعات والصدقات، ثم يتضرعون لمنحهم البركة والسعادة لهم، ولمشاهدى العرض المسرحى ولكل السكان.

وفى نوع المسرحية الثانية (روبين هود) التى يعود أصلها إلى " العالمية" وإلى اختيار ملك بِنكشدْ Pünkösd وملكته. منذ القرن الرابع عشر الميلادى عُرفت الأغنيات الشعبية التى كانت شائعة آنذاك عن نبلاء سكسونيا وعن روبين هود، كتعبير عن السُخط وعدم الرضا لسادة نورماندنيا اللذين غزوّا البلاد، وخاصة ضد الشريف Sharif حاكم نوتنجهام Nottingham . التوثيق التاريخى لهذه الحقيقة غير غائب. عام ١٢٣٠ ميلادية يطاردون هارب، اسم دوره فى مسرحية (الفلاح بيتر) وليام لانجلاندْ William Langland . حوالى عام ١٤٠٠ ميلادية جاءت الساتير باسمه وشخصيته مرة ثانية، ولكن بعد إعداد الساتير التى انتمت إلى الشكل الأدبى الرصين، هذا هو أول اتجاه. أما الاتجاه الثانى : فى عيد من أعياد الشعب فى شهر مايو وحسب التصوّر الشعبى فإن البطل الشعبى يحتل مكانه (مكان الفلاح بيتر فى النوع الأول – المتُرجم) وحيث تتغير ملكة مايو May Queen وملك مايو May King إلى شخصيتى روبين هود، وبشخصية مِيد

ماريان Maid Marian كبطلين - بطل وبطلة - للمسرحية، ومعهم تتغير بقية الشخصيات المصاحبة - جون الصغير Little John، الصديق Tuck، والآخرون - المُهم هنا هو أن تغيرّ الشخصيات هذا يُعطى دلالة على نماذج شعبية معروفة فى ذلك العصر.

وبينما تسير هذه المسرحية مُتقدمة إلى الأمام، فإننا نُلاحظ خاصيَة ذات صفة مُميزة Speciality فى احتفال الفرسان " بيوم الفرسان " فى عيد القديس ميكلوش Miklós، حيث يتواجد فيه روبين هود وجماعته. " رجال روبين هود هؤلاء يُمثلون فى عام ١٥١٠ ميلادية " المظهر الرسمى " حينما يظهرون فى إحدى المسرحيات (٨٨).

بدءًا من القرن السابع عشر الميلادى اتجه كُتاب الدراما إلى كتابة درامات البطل الرومانتيكى، اهتداءً " بالتأريخ " الواقعى المُحدّد. وهنا نَقلوا الموضوعات من السحر والفن الأسود Black Art والعِرافة Wizardry إلى أدب " مُحايد" يتجه إلى الأمام ضمن محاولات اجتماعية وأخلاقية أخرى.

انطلاقًا من العادات الشعبية تجرّدت مسرحيات Mumming من مفاهيم الأرستقراطية الإقطاعية الإنجليزية، وكذلك من كل أشكال أخرى. إلا أن شكلاً قديماً - أصلياً ظل باقياً، وفيه تظهر جماعة من الناس حاملين الأقنعة يدورون على البيوت وبعد عدة كُليمات ومشهد رقص قصير يتلقّون الهدايا، وهو ما كان شائعاً بين جنبات القصور والبلاطات حينما يعرضون بالتقمّص شخصيات

معروفة للجميع بالأقنعة - والأزياء حتى لاتُكشف ولا تُكتشف شخصياتهم الحقيقية. تُفيد البيانات أن هذا النوع جَرَى فى بلاط الملك إدوارد الثالث .III Edward . فى عام١٣٧٧ ميلادية يُحضر الهدايا " رجال دين، كاردينالات، وأمراء أفريقيون " فى مناسبة عيد ميلاد المسيح إلى بلاط الملك ريتشارد الثانى .II Richard . عام ١٤٠٠ ميلادية حدثت أحداث سياسية غير مؤذية عكست على المسرحيات الصامتة Mummingومُهرجيها المُتنكرين عندما أرادت إحدى الفرق الصامتة - وبالتمثيل - وَضّع الملك هنرى الرابع IV. Henrik فى الأسْر فى إحدى المسرحيات. وهو ما أدى مستقبلاً فى القرن السادس عشر الميلادى إلى ظهور Court Masque ومسرحيات قناع البلاط. فى عام ١٥٠٩ ميلادية يشترك فى الموكب الاحتفالى عُلماء السيدة بالآس Pallasz، وفرسان ديانا Diana. عام ١٥١٧ ميلادية - والظاهر أنه من تأثير ويليام كورنيش - William Cornish تخرج مسرحية (حديقة الأمل) داخل ذلك الإطار. يكتب شيكسبير درامته هنرى الثامن VIII. Henrik وفيها الكثير عن أقنعة هذه المسرحيات والتى استعملها -كقناع ملكى- عندما زار الكاردينال فولسى Wolsey ليتعرف عنده على آن بولين Anne Boleyn [٨٩] .

فى الثُلث الأخير من القرن الرابع عشر الميلادى لم يُسمع أى صوت عن المسرحيات ذات الموضوعات الدينية الإنجليزية. إلا عندما انتشرت اللغة الإنجليزية ومؤثرة على البلاد القريبة منها، وحتى بدايات القرن الخامس عشر الميلادى وطوال مدة حرب الوردة الحمراء. وعندما عاشت البلاد فى هدوء،

ساعتها خرجت مسرحيات Miracle Play بتأثير كبير على المسرحية، لكن ليس على نمط المعجزات الفرنسية، لكن على توافق مع الميستيريات Mystries.

تكمن أهم أولى الخطوات فى مسرحية المُعجزات الإنجليزية، ليس على اعتبار " المسيح إلهًا – "باللاتينية" لكن باعتباره " المسيح الإنسان – بلغة الشعب". تغيرٌ قوى حدث بين أعوام ١٣٥٢، ١٣٧٦ ميلادية عندما ما يُسمى بمسرحيات (يورك) York Plays فى سلسلة بلغت (٤٨) ثمانية وأربعين سلسلة مسرحية. كل إيبيزود تختلف عن الأخرى، وأعدّتها نقابات تختلف عن نقابات أخرى، بل ومثّلوها أيضاً. سارت الطبول للإعلان عن العروض فى كل أنحاء المدُن. مثل هذه الصورة فى إخراج العروض والدعاية لها تُبرز التغيّر الاجتماعى الإنجليزى الذى رفَع من المنزلة الاجتماعية للطبقات، إذ تؤكد نفس الصورة اهتمام النقابات على اختلاف أنواعها بالمادة المسرحية وقوتها المؤثرة. لم يقف الحد عند اشتراك أثرياء المواطنين فى إنجاح العروض بالاشتراك فيها، لكنه سجلّ اشتراك كل طبقات المواطنين على اختلاف درجات طبقاتهم الاجتماعية. هذا ما تشهد به دراماتورجيا هذه السلسلة من الدرامات وبنيتها الداخلية أيضاً. تخلّت المسرحيات عن العهد والميثاق والوصايا Testaments القديمة بمقدار الرُبع تقريباً. وفى بقية المشاهد من أولها إلى آخرها باستثناء مشاهد الإيمان بالأُخرويات – كالبعث والحساب – الأخيرة Eschatoloty حيث يظهر المسيح بين أتباعه. كان الأهم هو إبراز إيبيزوديات قصص الكريسماس وعيد الفصح (٩٠). اهتمت مسرحيات " البطل " بالتركيز على سيرته وترجمة حياة البطل المسرحى

Biography من ناحية وعلى رسم بيانى لهذه الحياة، ثم وأخيراً على انتصاراته كواحد من شعوب يعانى فيها الفرد ثم يموت ثم يُبعث من جديد. هكذا ومرة واحدة تُمثل المسرحية الشعائر الفلاحية والقُروية القديمة " فالموت والبعث بقُدرة الله "، كما تُمثل أيضاً الميستيريات الغامضة بعد تغيرّها فى صورة جديدة – تأخذ بنهايات ودراماتورجيا الكوميديات القديمة التى تقول بأن كل شئ حسن إذا كانت النهاية حسنة، والتى تعتمد المسرحيات الجديدة شعاراً إيجابياً يقول ما معناه " من سوء الحظ إلى الحظ السعيد ". مثل هذه الصورة القادمة بالإمكان حل قضايا المعاناة فيها (من الداخل). " فالنهاية السعيدة " تأتى من الخارج Outside of : تماماً كما اتجهت نوعية درامات Deus Ex Machina عندما ذهبت إلى الاتجاه المعكوس.

كانت فكرة "Christus Victor" جذابةً، وقد مهدّت لجاذبيتها قصصٌ بطولية على غرار قصة السّاجا Saga * نبهّت المسرحية لوجهة هذا الطريق. ولذلك سبب، فعندما سافر السير هنرى فرانسيس Sir, Henry Francis من إتشستر Chester عام ١٣٧٥ ميلادية إلى روما طلب تصريحاً من البابا – وقد أُجيب طلبه – بأن تُترجم أجزاء من الإنجيل إلى اللغة الإنجليزية، بل وفى شكل ديالوجى (٩١).

تأتى درامات المعجزات Miracle Plays فى نهاية القرن كدليل دامغ على تقدّم العصر تؤكده السلاسل التى جاءت عليها هذه الدرامات Series . تظهر من

---

* SAGA السّاجا، قصة إيسليندية قديمة زاخرة بالأعمال البطولية.

بينهـا درامـات إتشـسـتـر Chester Plays (٢٥ وحـدة عُـرضت فى أربعـين يومـاً) سلسلة العـهـد الجـديد اللندنيـة، درامـات كـوفنتـرى Coventry Plays، درامات رجل المدينة Towneley Cycle (نذكر هنا الأهم فى هذه السلاسل). فى نفس القرن السادس عشر الميلادى يعرضون سلاسل دراميـة كبيرة لم تتواصل بعد ذلك. لم تمتد موضوعات النقابات - مسرحياً - إلى حد بعيد. بالتحقق من المسـرحيـات تتضح الحقائق الاقتصـادية ومـركزيتهـا فى المدن ممـا دقق وولدّ اختـلافـات بين بلديات المدن والكنيسـة. فـالتـخـصص المهنى الدقـيق قـوّى من أصحاب هذه المهن، حتى أن بعضهم كان يتحمل مصـاريف العـروض المسـرحية كاملة، وهكذا انقطعت العلاقة تماماً مع طُرق القبيلة القديمة وأصولها. قد يكون لعامل البروفان الذى استهدف الوثنية والتجديف فى المضمون دَخْل فى ذلك، أو فى عـملية المصـفـاة Filtering تأثيـر آخـر لتوقيف مـثل هذا المدّ. فى صحـوة الأرض واستيقـاظها ظهرت Secunda Pastorum . فمثلاً لا تتبّع فيها الباروديا طقس ميلاد المسيح ولا حتى الكشف عن اللص المدعو ماك Mak، لكن الأهم هو تضمين المسرحيات شكاوى الفلاحين المنتظرين مع شكاياتهم فى أمسيات الليالى الباردة وإعلان الضرائب الباهظة الظالمة ضد الناس، إضافة إلى الإيحاءات التى ينشـرها البـابا ورجال الكنيسـة ضـد الاعـتـراضـات Protest والتى زادت رويداً رويداً فى صور تعبئة روحية.

---

* PAGEANT مـهـرجـان مـسـرحى يقـام فى إحدى المقـاطعـات الأوروبيـة ويمـثل تاريخ المقاطعة. أو موكب مؤلف من أشخاص يمتطون متون الجياد ويرفلون فى أبهى الحُلل.

صعد المواطن " كمواطن " يدخل إلى فِكر المسرح وشخصيته على خشبته من مسرحيات الدخول Entrée القادمة من الخارج (من الأراضى فى الفرنسية - المترجم)، والتى أطلق عليها فى الإنجليزية Pageant * (أُبهة فارغة). بقى من هذه المسرحيات واحدة تعود إلى عام ١٣٩٢ ميلادية كمسرحية أولى لهذا النوع عندما استرضى الملك ريتشارد الثانى II. Richard مدينة لندن على حساب المبادئ الأخلاقية اجتناباً لِشرها وعدوانها Appeasement بإقامة عيد لهذا الاحتفال [٩٢]. وردت الكثير من التغييرات سريعة الإيقاع تؤكد أساليب التغير والانتقال: فى البداية كان الاحتفال يبدأ بضربات من الطبول المُزخرفة، ومن مقدمة، ثم حديث أو كلمات، ثم سيناريو قصير عن أحد أفراد الأسرة المالكة، وأخيراً عدة صور من الأُبهة الفارغة Pageant "تاريخية" بالضرورة، ثم يُختتم العرض بمرور العارضين أمام المشاهدين.

إلى جانب هذه المُواطنة - الدينية والمواطنة الأرستقراطية ومعهما التياترالية- فإن خَلطًا هاماً يتواجد وفى حالة متوازية Parallel فى ذلك العصر. الأمر هنا يتعلّق بالنوع المُتحدّر من أصل الميموس (سليل السلف - المترجم) الذى مرّ بمصطلحات عدة منها Minstrel, Lusores, Historiones ثم أخيراً إلى مصطلح Interludents متردداً " ومتأرجحاً " بين نُظم الطبقات الإقطاعية. وإذن، فإن النوع المُتحدّر من الميموس يعود بعد عدة مرات ليتحمل مسئولياته فى المجتمع وعن المجتمع فى توظيف واسع للترفيه. كل الخطر عليهم الآن من ممثليه ومُقدميه - بعد أن تكرّر وصفُهم ونعتُهم بالجوالين المتشردين - إنهم يُقدمون

برامجهم هنا فى حضرة السادة الكبار خاصة وأن اشتراطات عقودهم للعمل تنص على خدمة الملك وخدمة الطبقات العليا، وأنهم سيشعرون فعلاً بالحماية من هذه العروض الترفيهية لعلية القوم. وهُم قد خرجوا الآن من وضعية التائه المُشرّد Strayإلى مستوىً أرقى فى القرنين الرابع عشر والخامس عشر الميلاديينْ

Lusores Regis, alias In Lingu anglicana, Les Pleyars of the Kyngs " Enterluds ("مقدمو المسرحيات الملكية، باللغة الإنجليزية، هُم مُقدمو الإنترلود الملكية") بمكانتهم السامية. وطالما قد وصلوا إلى هذه الحماية فإن التضييق على مضامين المسرحيات كان هو الطريق الوحيد. وُضعت قواعد صارمة لعملهم وحدود لا تقبل التجاوزات. عام ١٤١٨ ميلادية صدرت أنواع من المنعْ ضد التقمص فى الكريسماس. فقد عُرفت طُرق التحايل على المنع بما تحت قُبعة الرأس من التمثيل الصامت Mummery، اللعبة بالتمثيل Play، الإنترلود، وبكل مُخز وشائن ومُثير للاشمئزاز والقرفْ Disgustful والتى وصلت أشكالها إلى اللحية الإمبراطورية *، الأقنعة المُلونة ، دهان الوجه بطرق غريبة ذات نزوات "Freakish" . وأخيرا وَجَدَ الملك هنرى الثامن VIIIأنّ من الأحسن أنْ يلحق الاتهام كُلَّ من يتعرّض لروح العقيدة الأرثوذكسية Orthdoxyفى مسرحيات الإنترلود " [٩٣].

---

* IMPERIAL لحية صغيرة مُستدقة نامية تحت الشفة السفلى.

دارت العروض فى صورة المآدب Banquet، أو فى إطار الأعياد عند الأُسر، وبهذا تقوّى تيار هذا النوع من المسرحيات. وبدلاً من النكات المُرتجلة وضعوا ديالوجات كلامية. فى نهاية القرن الخامس عشر الميلادى انتقلت الإنترولود إلى حيزّ الآداب. فبدلاً من " النكات السريعة الخاطفة " احتلت أسماء مؤلفى الإنترلود مكانها (وكأنه إعلان للتحدى - المترجم)، وبدلاً من إخفاء أسماء الممثلين والمشتركين، فإن الشخصيات كانت تدخل خشبة المسرح مُعلنة عن أسمائها. كما تقابلنا سابقا مع إنترلوديات باللغة اللاتينية فى نهاية دوران القرن الرابع عشر الميلادى.

فى نهاية القرن الخامس عشر الميلادى يظهر (هنرى مَدوول) Henry Medwall الذى لم يقف عند كتاباته الدرامية فى الإنترلود على مضمون الطبيعة، لكنه يُنجز إبداعات درامية ليكون أول كاتب عن موضوعات العالمية الجديدة (المقصود هنا درامات تتعلق بالفكر النهضوى الأوروبى - المترجم) فى الدراما باللغة الإنجليزية ويتعهد بالتالى: عام ١٤٩٧ ميلادية Fulgens and Lucrece (التألق والمال) عملٌ يدور حول سناتور رومانى. فى السنة الأولى من القرن السادس عشر الميلادى يكتب فى نوع جديد من الدرامات يُبين اختلاط الأخلاقيات بمزيجات أخرى Mingle، فى عام ١٥٠٨ ميلادية دراما أخرى (العالَمّ والابن)، ثم مفاجأته Hyckescorner (زاوية هيكس) ما بين عامى ١٥١٣، ١٥١٦ ميلادية. بطلاها اثنان من الأصدقاء الفَكِهين. الإدارة الحرة، والفانتازيا Fantasy التى تَتبّع براعتها وصفاءها. أسّس چون هايوود John Haywood

العامل فى البلاط الملكى الكوميديا الراقية على مستوى الآداب. فهو قد كتب ما بين سنوات ١٥٢١، ١٥٢٩ ميلادية الانترلوديات الخاصة به، وعناوينها: العاقل والغبى، الحب، حالة الجو، يوهان يوهان، الصديق وبائع وَدَاع الفراق، وأخيراً الأربعة (ب). ربحت فى ذلك مسرحيات الإنترلود الأخلاقية وجهاً جديداً وأصبحت جسراً تَوَسُّطياً هامًا لروح عصر النهضة الأوروبى [٩٤].

تقدمت المسرحيات الأخلاقية الإنجليزية فى تماثلٍ وعلى خط واحد مع تقدم نفس النوع فى فرنسا. شخصيات مجازية تصطدم فى سلسلة كبيرة واسعة – فى كوفنترى مع التفكير المتكرر (مُهم عبد المهم فى التعبير المصرى)، النميمة والافتراء لتشويه السُمعة Calumny، شخصية السلام، الفضولية وحُب الاستطلاع Curiosity، البذخ والترّف Luxury ومعهما طبعًا الذنوب الرئيسية السبعة.

ظهر أول تلوين مُشع لتقنية المنظرية كأول محاولة مع المسرحية الأخلاقية عام ١٣٢٥ ميلادية لمسرحية Castle of Perseverance (مُثابرة القلعة) بطلها إنسان وليس جنسًا أو نوعاً أو طبقة إنسان. فى إخراج المسرحية على "المسرح الدائرى" تحقق المضمون الدرامى عندما وُضعت القلعة المحمية فى وسط خشبة المسرح. فى الأضلاع الأربعة حول المسرح مرتفعات (براتيكابلات) اتخذت مكانها أربعة شخصيات هى الله، العالَم، الجسد، والشيطان. جرى الصراع بينهم وفق العلاقة التى جاءت عليها خشبة المسرح: حرب من أجل سلامة وروح

الإنسان. الموضوع "كوميدى "، والإطار الدرامى Mankind، والبطل الحقيقى فى المسرحية هو الشيطان الصغير الذى يُسلى النظارة بمستوى عالٍ من الأرواحية Spiritism. فعن طريق شخصيته تصل الأحداث إلى (الذنب). الأمر الذى مهّد بعد قرن من السنين (١٠٠ سنة) لميلاد شخصية المهرج Clownالظريفة الفكهة سريعة الخاطر بارعة الذكاء (٩٥).

هذا التجريد لشخصية الإنسان، كنموذج فى البلاد الواطئة الألمانية أدى إلى ظهور دراما (كل إنسان) بعد إعدادها كنموذج من المسرح الإنجليزى، والتى عُرضت باللغة الإنجليزية عام ١٥٠٩ ميلادية، وبكامل عنوانها: كل إنسان، هى خُطبة مُطوّلة أو أُطروحة Dissertationعن كيف يُرسل الله فى سماواته العُليا، الموت ، حتى يتكلم أمامه كل مخلوق. يُوظفّ المؤلف المجهول شخصياته لتتحرر بعيداً من الشكل القديم الذى كان معروفاً فى رقصات الموت ونوعها. وهنا ليس المهم فى التجريد بقدر ما الأهم المقصود هو المصير اليومى لكل إنسان ولسلوكياته الواقعية فى الحياة: وهنا ينتقل التجريد إلى واقع مُجسّم مَوصوف أو مُتصوَّرٌ فى شكل بشرى أو بصفات بشرية Anthropomorphic. فى نهاية هذه السلسلة من التقدم يسترد النوع " عافيته " كما نشاهد أيضاً فى الأخلاقيات الفرنسية. بدأ الفرنسيون بعرض المجازات والاستعارات الأخلاقية بتضمين مسرحياتهم سلوكيات سياسية معروفة للجماهير: وخلف هذه السلوكيات سرعان ما تظهر الشخصيات السياسية - والتاريخية (التى خلف ومُسببّة هذه السلوكيات - المترجم). فى عيد الكريسماس عام ١٥٢٦ ميلادية فى منطقة

Gray's Inn ذهبت سيدة مُوسرة لتُقابل رئيس الحكومة لتُناقش معه المشكلات السياسية المُرتقبة للبلاد [٩٦]. هكذا تغيرّ نموذج المسرحية وأصبح يناقش - وفى مباشرة - الوسائل السياسية اليومية وقرارات تصدر بشأنها : من جانب الأيديولوجيا، ثم من جانب الكَثْلكة - المذهب الكاثوليكى Catholicism، وكذلك من جانب اللوثرية ... Lutheranism * الخ.

قَبِل الحزب كل هذه المثاليات والأفكار Ideas وأقرّها داخل حدود المناقشات والحروب. إذ كان الهدف الرئيسى هو نشر التفكير النهضوى وخدمته وانتشاره بين الجماهير. برغم أن الإجراءات النهضوية هذه قد جاءت متأخرة كما فى إيطاليا. انتشرت العروض المسرحية باللغة اللاتينية فى القرن الرابع عشر الميلادى، بل وأصبحت مثالاً فى أكسفورد، كامبردج. فى هاتين الجامعتين وبدءًا من عام ١٥١٢ ميلادية كان من بين مناهج التعليم فيهما ضرورة إجبار الطلاب على كتابة كوميديا كأحد مناهج التدريس الجامعى. بقيت من هذا التراث الجامعى مسرحية Palamedest كتبها الجامعى Remachis Arduenna . لكن John Scelton يكتب بعد ذلك فى عام ١٥١٥ ميلادية مسرحية إنجليزية بلغة بلاده. خَدمتْ درامات ترنتيوس طرفى النقيض: ففى عام ١٥٢٠ ميلادية: تُترجم مسرحيته (فتاة أندروس) Androsi Girl إلى اللغة الإنجليزية، مثلّها فى القصر

---

* ذو علاقة بالمُصلح الدينى لوثر (١٤٨٣ - ١٥٤٦م) أو بمذهبه أو بالكنائس البروتستانتية المتمسكة بتعاليمه - المترجم.

الملكى طُلاب مدرسة القديس بول St. Paul's School [٩٧] . لقد فُتحت أبواب طريق عصر النهضة على مصراعيها.

فلاحون - صناع - الإنسانيون فى الأراضى الألمانية

بينما كانت أوروبا فى سبيل تكوين قُواها السياسية وتقعيد مركزيتها، كانت ألمانيا لا تزال تحت قبْضة الإمبراطورية الرومانية - الألمانية، ولذلك لم يصل إليها التقدّم. عاشت مناطق صغيرة جنبًا إلى جنب مناطق كبيرة بصرف النظر عن وجود توازن أو عدم توازن. فى بعض المناطق الكبيرة تكونت مركزيات قوية فى المدن التى كانت بمثابة الجزيرة البعيدة عن المناطق الصغيرة الأخرى، وبدأت الاتصال بمناطق بعيدة فى أوروبا وعقد اتفاقيات (المدينة) مع الأسوابيانيين Swabian، والألمانيين فى المجر، ومع مُدن Hanza الشهيرة. ومع كل هذه الاتفاقات مع مدن خارجية، فقد عاشوا فى أحوال سيئة تزداد سوءًا يوما بعد يوم وتمتلئ حياتهم بالاستغلال والظلم. كان أغلبهم من الفلاحين، حتى جاءت "نُظم" تزيد من الهُموم والقلق: أمراء المقاطعات مع بعضهم البعض وضد بعضهم البعض، المُدن تدخل فى مسابقات مع بعضها البعض، فوق شعوب المُدن سادة من أعلى، وتحتهم فلاحون فى الأسفل يُضمرون لهم الكراهيةَ، وأخيراً يحفظون ثقافتهم القديمة. مع أن أراضى الفلاحين الأكثرية كانت مُغتصبة ولم يبق لهم إلا

المعاناة التى تُفجر التمرد والعصيان. ولهذا نشأت عدة أشكال من فن الشعب – الفولكلور كمقدمة سابقة على ممارسة التياترالية المتقدمة Pretheatral . لم تتكون خطوط " الدرامية " فى أشكال مُتطلبات الحياة ورجاءاتها، لكن الذى سَرَىَ هو لفتُ نظر فنّانى الفولكلور الشعبى لتضمين " شخصيات " الفن الشعبى قوة درامية، هذا مُمكن، لكن بشرط الابتعاد عن الاتجاهات الفكرية العالمية الأخرى. وقد يكون لهذه الاشتراطات سبب معقول ومفهوم، ففى مثل هذه المناطق قارصة البرودة فى الشتاء وفى المناطق الريفية التى تتوق إلى طَىّ أيام الشتاء فى سرعة والانتهاء من الطقسيات (حتى لا يخُرج الفلاحون إلى الكنيسة فى معاناةٍ مع البرد القارص – المترجم). ليُشاهدوا كرنڤالا Fastnacht يعرض أحياناً عاداتهم وتقاليدهم فى شكل وحالة (التقمّص). هذه صورة للريف البارد شتاؤه كل عام. فإذا ما سنحت الظروف لبعض الريفيين للانتقال للعيش فى المدينة، حمل الريفيون والفلاحون معهم عاداتهم وإرثهم (أو لخّصوها فى ذاكرتهم على أقل تقدير). كان ذلك قبل ميلاد المسرحية. تشير بعض الكتابات إلى أنه " كان هناك داخل الطقوس من يتقمص فى هيئة قرد، وآخرون فى هيئة يرقانة Larva، وكلٌ من كان يدخل إلى حالة التقمص هذه كان يحمل قناع شِنبارت ...Schönbart هناك أيضاً من كان يجرى ويقفز عارياً، وآخرون يمشون على أربع (على اليدينْ والرجلينْ) كالحيوانات تماماً. كان هناك من يحب ارتداء زىّ الملك... ثم الماشون على الطّوالة Stilt * ، أضف إلى ذلك.. مُتقمصون فى هيئة دِببة " رجال متوحشون " وقرود. ثم هناك من كان يرتدى أزياء المجانين (٩٨).

كـيف كـانت أشكال أقنعـة الكرنفـال المتـوافـقـة مع العـادات؟ ذكـرنا لفظة Schönbart التى تعنى (ذو اللحيـة الجـمـيلة) للشـخـصـيـات فى نيـرنبـرج Nürnberg. هذه الكرنفالات والمسرحيات الكرنفالية قد تميزت بعلامة تُشير إلى حِفظ حقوق المواطن: مما أدى إلى الارتباط بقضايا المجتمع، وبالنقد الاجتماعى، وخدمة الجماهير. والتحقت بهذه المضامين الإنسانية " القضايا فى المحاكم ". وقد أحدثت أحكام المحاكم عدالة للاجئين إلى هذه القضايا. بعض هذه القضايا - وفى نِطاق ضيق - تناولت " أعماق السياسة " والتى لم يتدخل فيها القضاء كثيراً. المهم أنّ عبور المجتمع إلى هذه الصورة كان يُجسّد " ارتفاعاً " فى قِيم المجتمع وتطوراتها. مثال على العادات. عام ١٣٤٩ ميلادية صدر قرار بالسماح للجزّارين - كَفِئة اجتماعية لإخراج الكرنفال وتولىّ شئون إعداده، بعد أن صارت ثورة شعبية لإنصاف مهنة الجزارين حَظِيت بتأييد الشعب ووُجهاء المدينة. بعد حلول القرن التالى اشترى النبلاء والأرستقراطيون حق الاحتفال من Patrician الجزارين بالمال (٩٩).

يؤلف الديالوجات المشتركة فى الكرنفالات صُنّاع مهرة لأول مرة فى نيرنبرج تحمل مشاهد درامية. هذا التلميعُ الدرامى أُطلق عليه فى البداية " شكل

---

* الطُّوالة : إحدى رجلينْ خشبيتين تُعليان من طول الإنسان، ويُعد المشى بهما نوعًا وضَرْبًا من البراعة. استعملها الإغريق فى عروضهم لتكبير حجم الممثل - المترجم.

الراقى" * Revue - Form . يتكون الديالوج من منولوجات؛ تتبّع خلف بعضها البعض تُكون حلقة من المضامين الرئيسية للمشاهد المسرحية، على غرار ما تبقّى من آثار العصر فى نهاية القرن الرابع عشر الميلادى (مسرحية كرنفال السيدات السبعّ). أول من قدّم هذا النوع المؤلف Fastnachspiel فى نيرنبرج (١٤٠٠ - ١٤٧٠م). كتب (٣٠) ثلاثون مسرحية كرنفالية تنقد المجتمع فى شدة، ومُستهدفة: البابا نفسه، الكاردينالات بأجمعهم، الكهنة على اختلاف صنوفهم، وفى تصدٍ للفلاحين ومؤازرة للمواطنين، فى مسرحية كرنفالية أخرى عام ١٤٥٦ ميلادية يُصدر السلطان التركى فرماناً - فى مسرحية تركية كرنفالية - يهدف إلى تفّرقة السادة الكبار (بوضع إسفينٍ بينهم - المترجم). يأتى بعده (هانز فولز) Hanz Folz (حوالى ١٤٥٠ - ١٥١٣ ميلادية) ليكتب درامات كرنفالية عن الحلاّقين والنجاّرين ومُجبّرى العِظام Bonesetter تُشير إلى ذكاء طبقة الفلاحين وحصافَتهم ولؤمهم مثل شخصية Markolf (ماركولف)، وشخصية القيصر، وشخصية رئيس ديرّ الرُهبان Abbot .

أربعة مراكز مكانية رئيسية جرت فيها هذه المسرحيات: أولها نيرنبرج وقد سبق الحديث عنها، بعدها المقاطعة النمساوية بافاريا Bavaria (التى تتحدث الألمانية) فى ريفها بمركز اسمه Sterzing وهى مقاطعة قبلية Aleman قُرب سويسرا، وكذلك فى شمال ألمانيا، ثم فى مركز Lübeck.

---

* الراقى : عمل مسرحى يتألف من مزيج من الحوار والرقص والغناء ويهدف فى العادة إلى السخرية من الأحداث الجارية والأزياء السائدة.

فى المقــاطعـــة الأخــيـــرة – Lübeckعــام ١٣٧٩ مـــيــلادية تولّى Zürkelbrüderschaft إخـراج هذه العـروض الكرنفـاليـة. تحـمل (٢٥) خـمسـة وعشرون منها خطوطاً أخلاقية تجريدية.

يُعد موضوع بعنوان (خَمسْ فضـائل وعـجلة الحظ) مـا بين أعـوام ١٤٣٩، ١٤٤٤ مـيلادية، يتحـدث فى المسـرحيـة عن العـالمَيْن القـديم الماضوى والجـديد المستـقبلى فـى كشف عن الحقيقـة والحقوق الإنسـانيـة. وفى مسـرحيـة أخرى (البحث فى كل مكان لكن العقيدة لا تظهـر أبداً) [١٠٠] . من الطبيعى أن اختيار أسماء هذه المسرحيات قد أوحى بأشياء وأشياء. ففى منطقة Lübeck أصبحت سيرة النبلاء والأرستقراطيين مادةً فكهة ساخرة للمواطنين الشعبيين فى هذه الكرنفالات، خاصـة فى مناطق الجنوب. اتجهت السـاتيـريات إلى الضـغط على الفُرسان وعلى أعداء طبقة الفلاحين والقُرويين. كان الموضوع الثانى للساتيريات هو الحياة الزوجية ودور المرأة وموقفها فى الحياة الأُسرية والحياة الاجتماعية. ومِنْ شـبـاب الصُناع خـرجت " أغـانى وأغنيـات الصُناع " Meistersinger والتى تضمّنتها السـاتيريات مُحققـة فُرصاً واسعة حرة وإمكانيات كبيرة لا حصر لها لِليريات مسـرحيـة المواطنين بعد جمود مضىَ. وأصبح مُغنى أغانى الصُنّاع هو مُنظم صورة العـرض وبَانى بنِيتها الجـديدة. يعـود فضل كـبـير هنا إلى (هانز ساخس) Hans Sachs وأعماله التى ظهرت بعد ذلك فى العصر التالى، عندما يحتضن القيم الإنسـانيـة وكذا عناصر عصـر النهضـة الأوروبى، بل وعناقه مع الأيديولوجية البروتستانتية وحروبها وهو ما لم يكن غريبا على رؤيته وموقفه.

بعد الاعتراف بالترفية رسمياً واجتماعياً، هذا الترفيه الذى لم يُعد وقفًا أو فى ارتباط مع الأعياد والاحتفالات الرسمية، وكما سبق وذكّرنا عن Spielmann النوع الذى جاء بعد الميموس والذى شاهده وأقبل عليه كثيرون. عاشت الجماهير على نمط الأسلاف والأجداد فى حالة على هامش المجتمع تكاد تكون حالة الحياد أو السكون. لا انتماء إلى طقسيات قديمة، ولا انعطاف إلى الطبقات الجديدة الناشئة. لم يحاربوا، ولم يعملوا ولم يذهبوا إلى الصلوات. كان ذلك مفهومًا بعد صدور قانون فى القرن الثالث عشر الميلادى يسترِقُ منهم حق الدفاع عن النفس، كل الذى كان يُمكن عمله هو " الثأر " فى الظلام ممن الحقوا بهم الإهانات أو الضرر.

عام ١٢٨١ ميلادية لم تزل حادثة القيصر Rudolf (رودولف) حاضرة فى الأذهان عندما طمس القيصر صداقة المواطن لمدينته. ووسط هذا الموقف المتراجع كان لابد أن ينشأ نوعان من الحماية للنفس: إما أن تتجه الجماهير الشعبية فى حالة الضرر إلى التجمع فى نقاباتهم والانتقال إلى أماكن سكن أخرى حيث مقرّ هذه النقابات الحامية لهم بل والاستيطان من جديد فى تلك الأماكن، كما حدث عام ١٢٨٨ ميلادية مع المواطن (نيكولاى زاخ) - Nykolai Zeche فى ڤيينا. وإما أن يعملوا ككوميديانات – وقد عملوا فِعلاً – بَعد دفع مالٍ نظير الإقامة فى هامبورج Hamburg. صورة تُشبه إلى حد كبير وَضْع المُرتزقة Mercenary (١٠١) .

أمـام وضـعيـة هؤلاء الكوميـديين لم يكن باسـتطاعـتهم عَرضُ أى شكل من أشكال الضغط أو التجريح. لذلك فلم يستطعوا إنتاج عروض درامية تمس ديانة الكنيسة. فضلاً عن أن الأراضى الواطئة الألمانية كان يبدو أنها قد انحازت إلى المسرحيات شبه الدينية التى قُدمت ومُورسَتْ فى أعياد الكريسماس وعيد الفصح. من ريف رُوينا Rajnaوحتى مدينة بوچونىْ Pozsonyكانت تجرى هذه المسرحيات فى مراكز كبيرة ومناطق واسعة مثل: إنِسبروك، ترايِر، وولفن بيتّل، أَرْلو، فيسمار، بَازلْ، فيينا، بارْتفا.

Innsbruck, Trier, Wolfenbüttel, Erlau, wismar, Bazel, Vienna, Bartfa.

جاءت الحلول الدرامية فى طيّاتها موتيفات قديمة لكنها تحمل العِناد والحَرُون Stubbornness. فمثلاً فى إحدى مسرحيات – الأدْفنت Advent * نجد أنّ شخصيتى Ruprecht - Figure "الإنسان المُتوحش" تَظهران بالأزياء عائدتين إلى أقدم المسرحيات باللغة الألمانية فى عيد الكريسماس والتى أُوقفت وُمنعت فى الماضى، " لِحملْ الناس " عن اعتناق آراء مُعينة، كأن عودة إلى الوراء. فبجانبى شخصية هِرودس نجد شخصية المهرج – المجنون الذى كان مثار إعجاب الجماهير فى العصور الوسطى. ثُلاثتهم مع المدير Manger فى مركز الصدارة فى المسرحية، لينتقل هذا النوع المسرحى مستقبلاً إلى مسرحيات Betlehemes ** ثم بعدها إلى نوع Bábtancoltatas *** . أحياناً ما كانت

* الأدفنت ADVENT = أيام الأحد الأربعة السابقة على ميلاد المسيح.

* * NATIVITY PLAY مسرحيات عيد ميلاد المسيح وطابعه ونجمُه.

*** تحريك وترقيص العرائسPUPPET.

تدخل هذه المسرحيات عناصر مُبتذلة وروح التمرد والعصيان. حدث عام ١٢٤٩ ميلادية أثناء سير موكب احتفالات أعياد المسيح أنّ طلابًا شباباً يُعدّون لمهنة القسيس عند كاتدرائية Regensburg من لابسى الأقنعة هاجموا - أثناء مسيرة الموكب - والسيوف فى أيديهم مبنى رئاسة الدير Abbacyالقريب من الاحتفال، غيظًا، ثم فى القرن السادس عشر الميلادى حدثت اعتراضات على " طهّى يوسف لإحدى الأكلات - Zabkás حتى لا يسخر الله من الكنيسة " (١٠٢).

إن أكثر الموضوعات الدينية فى المسرحيات الألمانية وبالشكل الألمانى كان فى درامات Passions - Spiel (تمثيل الآلام)، وتوسّعها وسيادتها خلال القرنينْ الرابع عشر والخامس عشر الميلاديين. عام ١٣٢٠ ميلادية فى تيرول (فى النمسا) كانت هذه الدرامات فى بداية المَهْد، أشعار تصاحب الحوار النثرى. بعد عدة سنوات فى ڤيينا دخلت عدة عبارات مُقتضبة إلى جانب لغة العرض اللاتينية. فى عام ١٣٩١ ميلادية بدأت مسرحيات الآلام Passions تنحاز شيئًا فشيئاً إلى جانب مناظر الفُرجة الأكثر فرحًا وتفاؤلاً. مثال على ذلك المسرحيات المُسماة " Palmesel " أو شخصية الحمار فى موكب يوم الأحد الوردىّ. هناك أمثلة كثيرة على هذا التحول البطئ فى ڤيينا. فى مناطق أخرى شاعت عناصر البروفان - الجنود ، الفلاحون. وعلى كُل فقد تولّد الشك فى هذه المسرحيات، وهكذا سنحت الفرصة عام ١٤٧١ ميلادية لكاردينال منطقة هافلبرج Havelbergلاتهام المسرحيات " وخَلْط ماتُقدمه بالمهرجين والتهريج المُخجل.... ومن أجل شخصياتها من جنود، وجلاّدين ويهود " قررّ إلغاء العروض (١٠٣).

لا تغيب عن ذِهننا هذه الحقيقة التى جاءت فى بعض مشاهد Passio فى عيد الفصح والتى أبرزت اليهود فى مواقف مهزوزة مُحرفة وما هو من تأثيرات العداء للسامية Antisematism فى العصور الوسطى، وهو ما أوّصل إلى إصدار قانون فى فرانكفورت عام ١٤٦٨ ميلادية يحمى اليهود.

أما التقنية فى المسرحيات فلم تكن على مستوىً جيد. واعُتبرت أنواع مسرحية مثل القصص والحكايات المقدسة ورقصات الموت على مستوىً مقبول. تقدم هذان النوعان لمدة قرنين من الزمان وعلى مستوى التوسّع والانتشار. درامات على سبيل المثال... القديسة كاتالين Katalin، دوروتيا Dorottya، موكب ماريا إلى الفردوس Maria، القديس چيرچ György، وحياة القديس يانوش . János تتكرر قصصهم وسيرتهم فى العروض حتى أصبحت معروفة ومكررة.

عام ١٣١٢ ميلادية يفتتحون عرضاً هاماً من عروض رقصات الموت بعنوان Kleinbasler Totentanz ("رقصة الموت فى بازل الصغيرة "). وفى نهاية القرن يتم العثور على مجموعات من حوارات Lübeck (سبق ذِكرها) ومواد فنية تتعلق برقصة الموت (١٠٤).

إذا ما حصرتُ كل هذه الأنواع - مسرحيات النصف طقسية، والآلام، ومسرحيات الموضوعات الدينية - فإنها ظهورها المسرحى يشهد على أن خصائصها وتنوعاتها ترتبط ارتباطات عضوية فى أساساتها ورؤاها مع المجتمع ومع سُكان المُدن بمختلف طبقاتهم بما جعلها حقيقة مسرحيات المواطنين، شأنها

تماما شأن المسرحيات التى تحمل بذور عصر النهضة الأوروبى وإرهاصاته، وكذلك نَضُم إليها مسرحيات الكرنفالات الألمانية FastnaChtspiel .

فى البلاد الواطئة – المُتحدثة بالألمانية – تحتل الجامعات مكانا مرموقا، خاصة عند التحوّل النهضوى الإنسانى خلال القرن الخامس عشر الميلادى. يتأكد هذا المكان المرموق للجامعات عندما فقدت المدارس الكنسية عقيدتها، بعد أن انسحب واعتذر كثير من الفرسان – والأرستقراطيين من حِضن الكنيسة بعد أن عكس جمودها على التعليم المدنى فأرجعه مُتخلفًا إلى الوراء. ولذلك فقد تحوّل عدد من دارسى الديانة الكاثوليكية إلى التعليم الجامعى العام، افُتتحت الجامعات عام ١٣٦٥ ميلادية فى ڤيينا، وعام ١٣٨٦ ميلادية فى هايدلبرج بألمانيا، Heidelberg تتبُعًا لعلوم النهضة فى جامعات إيطاليا. فى مدينة Mainz الإيطالية يكتشف العالم (دوناتوس) Donatus العقيدة المفقودة فى تعليقات وتفسيرات – ترنتيوس Terentius - Commentary لكنه لا يترك هذه التعليقات القيّمة بل يأخذها معه إلى إيطاليا. عام ١٤٤٢ ميلادية وتحديداً فى يوم ٢٧ يوليو فى فرانكفورت آم ماين Frankfurt Am Main يُتوّج فريجش الرابع IV. Frigyes القيصر الألمانى – الرومانى العبقرية الإيطالية لشعر عصر النهضة فى شخص الشاعر الإيطالى Enea Silvio Piccolominit. وبعد ذلك مؤخراً البابا بيوس الثانى II. Pius[١٠٥].

يتغير الموقف فى منتصف القرن الخامس عشر الميلادى. عام ١٤٥٠ ميلادية تشترى هايدلبرج أعمال ترنتيوس وسنكا. وبعد عدة سنوات قليلة تُمثل دراما

(الأشقاء) فى جامعة فيينا. بينما تظهر فى ستراسبورج Strassburg أول طبعة باللغة اللاتينية لأعمال ترنتيوس عام ١٤٧٠ ميلادية. تبدو الخطوة الأكثر أهمية التى يتقدم بها (ألبرخت فون إيب) - Albrect Von Eyb قبل عصر لوثر مباشرة – وليس لأنه ترجم مسرحية بلاوتوس الكوميدية (الباخوسيون)، ولكن لأنه أعاد إعدادها، واضعاً شخصياتها فى الجو والإطار الألمانيينْ مُستبدلاً العبارات اللاتينية بالأمثلة والأقوال الألمانية.

فى جامعة هايدلبرج دأب (چاكوب ومِفلنج) Jacob Wimpheling - وباستمرارية – على كتابة كوميديات لاتينية بعنوان Stilpho (إستيلفو) تتقاسم فيها النزاعات والمُجادلات Argumentالبرولوجات المسرحية. الأحداث فيها غير مؤكدة، فشخصية التلميذ الغبى تتحول إلى راعى خنازير فقط [١٠٦].

كونراد سيلْتس الملقب أيضاً Conrad Pickel (١٤٥٩- ١٥٠٨ ميلادية) أحد أكبر الشخصيات الإنسانية الألمانية الذين وضعوا البنية الأولى لدراما عصر النهضة. تعلّم فى روما وعَرف معرفة شخصية بومبونيوس لوتس، كما صادق أيضاً هيرونيموسى بألّبى Hieronymus Balbi الذى دعاه الأسقف ڤيتيز يانوش Vitéz János للتدريس فى جامعة براغ. درّس سِيلتس هو الآخر فى جامعة لايبزج ثم كتب درامتينْ باللغة اللاتينية وأصدرهما فى كتاب (هرقل البُطاحى * ، مادبة سيزتيس Thyestes) عام ١٤٨٧ كرّمة فريجش الرابع بتاج

* البُطاحى : Delirious المُصاب بهذيان الحُمىّ. هرقل : HERUCLES

الشعر. عام ١٤٩٢ ميلادية يُحاضر فى مدينة Ingolstad (إنجولِستدْ) محاضرة بعنوان (لماذا تحتاج الجامعة فى مناهجها تعليم كتابة الدراما وبناء العرض المسرحى؟).

ينتقل بعدها عام ١٤٩٧ ميلادية ليحاضر فى علم النظريات فى جامعة فيينا. ويُكوّن (جماعة الأدب حول نهر الدانوب) Sodalitas Litteraria Danubiana. كان أول من أكتشف بالاشتراك مع (هورثويثا) Horswitha ست كوميديات للاتينية الجديدة. أفرزت ابتكارات سيلتس التياترالية نموذجين من نماذج المسرحية : مسرحية المسرح المدرسى، ومسرحية الأعياد. مثّلت فرقة المسرح الجامعى مسرحية ترنتيوس (المَخْصى) Eunuch، ثم مثلت نفس الفرقة بالطلاب الجامعيين درامات بلاوتوس (الجرّة) Mug أو كما يطلق عليها أحياناً (الإبريق)، هرقل البُطاحى، مأدبة سيزتيس. وكذلك حسب زميل معاصر له نوع عُرف باسم "More Veterum" نموذج من النماذج القديمة، نوع جاء يحمل المصطلح "Ac Scenice Representatae" ومن ناحية أخرى، فتكريمًا للقيصر (ميكسا الأول) I. Miksa الذى جاء بمسرحيات الأعياد الغنائية الراقصة المُبهجة - كتبها وقدّمها على خشبة المسرح، والتى كانت مُقدمة (" للمسرحيات القيصرية ") Ludi Caesare فى عصر الباروك التابع. كل هذه الأنواع المسرحية عُرفت فى إيطاليا أيضاً. فحوالى عام ١٥٠٠ ميلادية ظهرت مسرحيات - Celtis Lada التى حافظت على تاج الشعر للشاعر المؤّلف سيلتس حفاظاً على ذكراه.

تُسجل الخطوط المتشابكة المعقّدة لنظرة العصر. مسرحيات (صندوق سيلتس) هذه ذات مذاق خاص، ففوق الصندوق على سطحه الأعلى صورة إيضاحية " Illustrative Picture لرجُلين مُتوحشينْ ". من المؤكد أنّ عصره كان يُشد إلى عدة خيوط ظلت بتأثيراتها خيوطاً فاعلة. مثلاً، إصلاحات المُصلح الاجتماعى أورليخ زفنّجلى Ulrich Zwingli، وعضويته فى جماعة الموسيقى التى ساعدته على إبداع موسيقى مسرحية (بلوتوس) Plotusz لأرسطوفانيس. واليوم يعمل كل من (لورنتيوس كورفينوس Laurentius Corvinus وتلامذة سيلتس معًا مشتركين فى تقديم مسرحية (المَخْصى)[١٠٧].

هيشبانيا - Hispania العودة إلى الفتح الأسبانى

شهدت جزيرة إيبريا أسبانيا فى القرون الوسطى حربًا مع العرب، وبعد عدة مئات من السنين تم استرجاعها منهم. كان " اكتشاف أمريكا " عام ١٤٩٢ ميلادية مُشجّعًا للأسبان على كسب الحرب بسقوط غرناطة فى أيديهم. بعدها فكروا فى عادات الرقص الشعبية الأوروبية (Moresque - Moresca المغربية التى كانت سائدة أيام حُكم العرب لأسبانيا - المترجم) خاصة وأن لفظة Mor تعنى العُرف أو العادة، كما تعنى أيضاً - وما هو الأهم هنا - انتصار المسيحية على الوثنية. فتحرير يورشاليم أو غرناطة يُذكر بشئ هام.

بعد التحرير لصالح الأسبان دارت حروب ضخمة فى الأراضى المُحررة قادها الأقطاعيون للحصول على الأراضى الواسعة، ولم تَنْته هذه الحروب إلا بعودة "الملكية الكاثوليكية " وزواج فرديناند من إيزابيلا Ferdinand, Izabella عام ١٤٧٩ ميلادية، هذه هى أحد الأسباب التى منعت أسبانيا من الدخول فى الأحداث الأوروبية (من جراء تبعيتها للحكم العربى الأندلسى - المترجم) اللهم إلا من علاقة سطحية مع ملك نابولى. حرب التحرير الأسبانية لم تمنع بعد الاستقلال من أن " تتعايش الطبقات الاجتماعية " مع بعضها البعض رغم طموحات هذه الطبقات. لم تكن هناك فروق شاسعة بين " البلاط " و " الشعب " بل كان أمراً طبيعياً هذا التقارب عندما يتحكم العقل والتفكير الواقعى.

جال وصال الكوميديون الجوّالون بمسرحيات Juglarok حتى منتصف القرن الرابع عشر الميلادى الطرقات والميادين الواسعة. عام ١٣١٧ ميلادية يُصدر المجمع الكنسى فى تاراجونا Tarragonaأمْرًا ضد لاعبى العرائس، وكان الهدف ضَرْب البائعين الجوالين والمُتشردين Vagrant الذين زاولوا هذه المهنة التمثيلية. لكن Facedores De La Zaharrnes وهم جماعة أخذت المبادرة على غرار سابقيهم الـ Goliárd بدأت الموسيقى الترفيهية باستعمال Menestrileké حَمّل (الزَّهارُّون) Zaharron عربة بدولابين - كارّة Cart على منضدة (Roques) أحياناً ما يظهر فى خلفيتها منظر طبيعى. اعتمد كُل مكسبهم وقوتهم اليومى على النكات والترفيه. فإذا ما شكر أحد أو هيئة الملك على فِعل فَعله جلالته، فسرعان ما كانوا يضيفون مشهداً بدلاً من نِكاتهم المرتجلة. كتب (يوان رويز)

Juan Ruiz عام (١٢٨٠ - ١٣٥١) ميلادية فى كتابه المُعنون (كتاب الحب الرائع) بعضا من الأشعار التى أعدّها لفرق Juglar - إلى جانب اعترافاته الأخرى - بأنهم شحاذون عُمْىٌ، طلاب مساكين، يهود ومغاربة. كما سجلّ أيضاً فى كتاباته: نساء حكيمات رزينات، ومُحبون عاشقون يُهدون السيرينادات لمعشوقاتهن. كتب كذلك حوارات عن حُب الرّب، مُعيداً الموضوعات القديمة وعادات اللحم والصيام، بل وكتب مشهداً لعرض مسرحى لهذه العادات، يدل الأسلوب الدرامى فيه على المحافظة على ريثم شعر الجوليارد Goliard[١٠٨].

نجحت فى أسبانيا المسرحيات نصف الدينية. تشهد بيانات القرن الرابع عشر الميلادى على أن مسرحيات عيد الفصح ومسرحيات الآلام قدمت نجاحات جماهيرية نتيجة العلاقة الوثيقة بينهما. مثالٌ على ذلك، ما كتبه (جونزالو دو بيركو) Gonzalo De Berceoفى القرن الثالث عشر الميلادى عن رثاءات ماريا Piteous ومعاناة ولدها فى يوم من الأيام. بعدها بدأت احتفالات المسرحيات الدينية علنًا وجهارًا مجموعات كاملة من الكتابات Corpusعن أعياد المسيح واحتفالاته. فَتَح يوم الرب - عيد ميلاد المسيح أمام المسيرة فى الاحتفالات لتكون مُتنوعة مُتلونة. وفقًا لكتابات من Gerona عام ١٣٦٠ ميلادية أنّ المسيرة كانت ضخمة وأن شخصيات جميلة من المشتركين أَسْعدتْ جماهير المشاهدين، بعدها ظهرت مشاهد من الإنجيل - تضحية إسحاق Isaac، تسليم يوسف ... الخ. وفى ركن آخر من أركان الكنيسة عرضوا مشهداً عرائسياً اشترك رجال الدين فى إلقاء الحوار المصاحب للعرائس. وفى النهاية حملوا نموذجاً مُصغراً

للقصر. كان هذا هو عرض Castillo (أغلب الظن أن الكلمة تعنى قشتاله - المترجم). تحركت العرائس على صمامات مخفية أتوماتيكيا. تحركت العروض بين المدن، أولاً فى زاراجوزا ثم إلى برشلونه، فالنسيا، أشبيليه ثم توليدو Zaragoza, Barcelona, Valencia, Sevilla, Toledo. وخرجت العروض من دار الكنيسة احتفالا بالمسرح العرائسى مُوسّعين له الطرق خارج الكنيسة. على طريق التطور انتقلت هذه المسيرات إلى "الأفعال المُقدسة" Autos Sacramental Esszé فى هذه المرحلة بقيت آثار قليلة من الحوار. أقْربُها حوالى عام ١٤٧٠ ميلادية (عرض ميلاد سيدنا الرب) Presentacion Del Nascimiento Der Nuestro Senõr. وسط هذا الامتداد والتطور المحتوم شأنه شأن أى تطور آخر جاء " خطر " البروفان. عام ١٤٧٣ ميلادية كان من الضرورى مَنعٌ عيد المهرجين المجانين Fiesta De Locost (فى الكريسماس ويوم رأس السنة الميلادية) نظرًا لإقحامات وإدخالات كان لها تأثير بطبيعة الحال أَخَلَّ بمشهد ظهور الملائكة ذوات الأجنحة وهو ما أضحك القرويين والفلاحين أمام مشهد مهيب كهذا. ففى عام ١٥٠١ ميلادية منع أسقُف (بادايوز) Badajoz كل عروض تياترالية داخل الكنيسة، وكذلك الكوميديين المهرجين بسبب ما ينتاب العروض من ضحكات "غير لائقة " (١٠٩).

شاعت أيضاً مسرحيات الفرسان فى البلاط الملاكى، خاصة فى القرن الخامس عشر الميلادى فى البرتغال - عروض Momo ("مسرحيات الأقنعة"). عام ١٤١٤ ميلادية فى عيد الليلة الثانية عشر عرضوا عرضاً باسم " أخلاقيات

ضخمة إلى حدٍ لا يُصدّق " Fantastic Manners احتراما لابنة الملك هنريك Henrique . فى ثلاثينيات القرن كانت موضوعات البلاط هى مواد التسلية والترفيه، ومع ذلك ففى نهاية القرن انحسرت مثل هذه الموضوعات الترفيهية. ففى عام ١٤٩٠ ميلادية نادرًا ما نسمع عن تمثيل الفرسان لهذا النوع من العروض Momo، بسبب حُكم الملوك الكاثوليكيين، وأيضاً بسبب تأثير Inquisition محاكم التفتيش * بعد أن أصبحت الكلمة تعنى الازدراء والانتقاص من القدر Pajorative . وكان لابد للمسرح أن ينتحى جانباً ولا يُقدم أكثر من مشاهد مضحكة فكاهية محدودة وحركات محسوبة [١١٠].

كان المطلوب هو ترفيه " أدبى " يتناسب مع ذوق البلاط الناعم المُرفّة. هذا الموقف التاريخى ساق إلى نوع درامى جديد Égloga ("أشعار الرُعاة") وبمعنًى آخر موضوعات دينية وعالمية فى الوقت نفسه تُحزّم كل ("العرض المسرحى ") وتلتف حوله. بعدها قدموا نوعاً أُطلق عليه Farsa ، إشارة إلى الخلفية الاجتماعية فإننا نلاحظ بل ونتبين ازدواجية وثُنائية Duality . صحيح أن العلاقة الثقافية بين البلاط وطبقة الشعب من المواطنين كانت قائمة فى الحياة وعلى خشبة المسرح. لكن طريقة التعبير فى العصور الوسطى مثل حالات المجاز والاستعارة التى ظهرت فى بدايات القرن الخامس عشر الميلادى كانت تجريدية

* محكمة التفتيش : محاكم كاثوليكية نشطت فى القرنينْ الخامس عشر والسادس عشر الميلاديينْ مهمتها اكتشاف الهرطقة ومعاقبة الهراطقة بتحقيقات تعسّفية واستجوابات قاسية غير إنسانية – المترجم.

تماما (Abstract) فعلى خشبة المسرح نجد الحقيقة، والسلام، والنميمة كلهم يظهرون على المسرح أىّ تغيير لإلهامات فرجيليوس Pastorela ومَنْ بداخلها من فلاحين وفلاّحات والذين كانوا قريبين من الحقيقة الرعوية والواقعية الفلاحية، كما كان الشأن فى أماكن أخرى مؤخراً فى إيطاليا، وعلى الأخص فى عصر الروكوكو Rococo الفرنسى. نفهم أن أسبانيا أرض متسعة الأطراف توسعّ فيها نظام (Merinos) نظام القطيع – السِّرب Hero. ظهر أول نصير وراء لمسرحيات Égloga Pastoril (إيجلوجا الرعوية) (يُوان دِلّ أنكينا) Juan Del Encine الذى ترجم نشيد الرعاة Éclogue (قصيدة يتحاور فيها الرعاة – المترجم) لفرجيليوس، لكنه خدم أيضاً فى قصر الأمير (دا ألبا) Da Alba مُنحازا لحالة نفسية رُعوية تستجيب لكل ما هو قروى رعوى، الدليل على ذلك تأليفه للموسيقى المصاحبة للدرامات الرعوية الشعرية إضافة إلى تقديم عروضها المسرحية. لقد أدخل روح الأدب فى هذه المسرحيات الشعبية (Sayaguést) وأبدع خشبة مسرح قُروى للقرويين خاصة، عُرِّف واصطلاح Convention لكل المُبدعين القادمين من بعده. اعتاد الظهور فى كل عروض مسرحياته إما ليحتفل بالسلام العادل وإما بالدفاع عن حياة القرويين البسيطة فى مواجهة الشكليين من مستخدمى البلاط الملكى. ومسرحيته Triunfo Del Amorتُدافع عن القرويين فى جرأة بالغة وغريبة لم يكن القصر مُعتاداً عليها. ينتقل إلى روما عام ١٥٠٠ ميلادية حيث قضى هناك عدة سنوات، لكنه يراقب مسرحياته فى روما. وهناك حيث أعلن: هناك الكثير من القرويين الرائعين أكثر

من نُظرائهم بين القساوسة (١٥٠٦ - ١٥٠٩ Kristino Y Febea) بل لقد كان أكثر جُرأة عندما أظهر فى واحدة من مسرحياته أحد العاشقين يصل إلى حد الانتحار من حزنه على فُقدان حبيبته.

وهذا هو النوع المسرحى أو فرع النوع المسرحى (قصيدة القرَويين الثلاثة) Égloga De Tres Pastores التى تُختتم بمشهد الموت المؤثر. أما آخر مسرحياته فلا تنتهى بموت العُشاق، فالكاردينال (آريورى) Arborea يقيم عرضاً احتفالياً فى قصره بمناسبة عيد الليلة الثانية عشرة. العرض يحتاج إلى خشبتى مسرح متزامنتين Deus De Machina بناءً على أمرٍ من فينوس يعيد ماركوريوس Mercurius الحياة إلى ابنتها المُتوفاة. طبيعى أن يكون الموضوع - لغرابته - بعيدًا عن أية تراجيديا أو جدية، بل جرى العرض بين غناء كنسى بارودى فى عيد المجانين المُهرجين مع الابتهالات والدعاء: " Cupido Kirieleison, Diva Venus Christeleison " ... [١١١] ....("Cupido Irgalmazz") . ارحمها وامنحها البركات. أو لنتخيلّ البرتغالى (جيل فتسنت) Gil Vicente الذى يعتبرونه أكبر كاتب درامى فى أوروبا قبل عصر شيكسبير). فى إحدى مسرحياته عام ١٥٠٢ ميلادية تدخل إلى خشبة المسرح شخصية فى ملابس قُروية رعوية تُعطى لولد صغير كان خادما فى حجرة الملكة - بتزامنية فى الموضوع مقصودة وخبيثة - تعطى الولد الصغير لبنًا وبيّضًا وعسلاً كهدية منه. يدور هذا المشهد فى منولوج شعرى رائع.

بدءًا من عام ١٥٣٦ ميلادية بُدئ فى عرض المسرحيات. لم تَمُر مناسبة واحدة كمناسبة رأس السنة الميلادية أو مناسبة أية أحداث هامة إلا وتُقدم مسرحية جديدة فى البلاط الملكى. النماذج والشخصيات " تخطو " داخله إلى خشبة المسرح، والموضوع من الحياة يعكس الانتفاء فى هذه الأعمال المسرحية. بدأ جيل فتسنت (١٤٦٥ - ١٥٣٦ ميلادية) - سبق ذكره آنفا - بالمنولوج الدرامى، ويبدو أنه استند فى هذا البدء إلى الشخصية عند النوع الدرامى السابق Juglar . بعد ذلك تحوّل إلى العربات - سيارات صغيرة مناسبة لحجم خشبة المسرح تدفع إليها فى مسرحيات أعياد الكريسماس المؤسلبة Stylized، النوع Farsaبكل امتداداته، وتطور آخر إلى جديد فى نسخة الدراما المكتوبة لمسرحيات أعياد البلاط والتى أطلقوا عليها مصطلح (كوميديا المواطنين). مثال مسرحية كُتبت على التأليف الدرامى الجديد عام ١٥١٤ ميلادية. رجل ماتت زوجته ولا يعرف كيف يختار زوجة جديدة من بين أُختين شقيقتين. ثم درامات أخرى سماها (المقصود هنا هو جيل فتسنت - المترجم) تراجيكوميديا. كما كتب كذلك أعمالا أخلاقية وأخرى مسرحيات الآلام Passio . كل التغييرات اللونية الدرامية كانت من صُنعه. لكن لوناً واحداً كان غائباً عن تلويناته الذكية: التأثير الإنسانى الإيطالى. وحسب معلومة تاريخية أنه قال للملك يانوش الثالث János .III أنه يرفض الموضة الجديدة لأنه يرى أنّ عالمه الخاص يعتبر الموضة غرابة وإغراب.

فـى إحــدى حــفــلات الاســتــقــبــال Reception يكتب أروع أنواع Farsa وموضوعها " أنّ الحمار الذى يحمل الأثقال أفضل من الحصان الذى يركل الحملَ من على ظهره ". ومن نفس فكرة الحمار يحمل أثقالا تتفجر عنده مسرحية Inês Pereira عام ١٥٢٣ ميلادية لكن خالية من الوهم بعيدة عن النسيج الكاذب Illusion، شابة تُفضّل الزواج من فارس فقير على فلاح ثرى. لكن الفارس سرعان ما يموت. بعد موته تختار الزوجة الفلاح الثرى مرة أخرى حتى تخدعه فى حياته كَمتَنسِّك منعزل Solitary . عام ١٥٢٧ ميلادية يكتب درامته المجازية (صفقة السوق) Auto Da Feira يظهر فيها الشيطان والملاك كتاجرين حسن وسيئ. تدخل رُوما (مدينة روما هى المقصودة) الشاكية (بعد سنة واحدة على تدمير المدينة!) بعدها فى عيد الكريسماس نرى الفلاحين والقرويين والسيدات القُرويات يغنون معًا على هيئة كورس يشكرون ماريا. فى ختام أيام حياته رفع صوتًا خَشِنًا، وبنغمات ساتيرية خاطب الكنيسة والبابوات، وكذا الفرسان النبلاء طاعِنًا مصائرهم ومعترضاً منتقداً قراراتهم الظالمة. لعل من أكثر الصور المسرحية ارتباطًا بالذهن صورة درامية توحى وتُعبر عن قوة الفكر الدرامى، حينما تدخل شخصية فيلسوف إلى خشبة المسرح وفى أحد رِجْليه ربط شخصية مجنون كوميدى فى المسرحية [١١٢].

تُعتبر مسرحية سلستينا أعظم دراماته على الإطلاق (Celestina Tragicomedia De Calisto Melibea) أول طبعة لها عام ١٤٩٩ ميلادية

ظهرت فى بورجوس Burgos هذا الإعلان عن المسرحية - الأفيش عندما أُعلن عنها " ككوميديا " (ثم عام ١٥٠٠ ميلادية فى توليدو، وعام ١٥٠١ ميلادية فى اشبيلية). المسرحية فى (١٦) ستة عشر فصلاً فقط. عام ١٥٠٢ ميلادية جاء فى إعلان المسرحية فى مدينة سالامانسا Salamanca إن المسرحية تتكون من (٢٤) أربعة وعشرين فصلاً، ولأول مرة يُقرأ تعبير الإعلان " تراجيكوميديا ".

الظاهر أن المؤلف - الذى أجمعت البحوث الحديثة على أنه فرناندو دو روياس Fernando De Rojas كاتب النص المسرحى - أراد إدخال " ديالوجات قصصية على الدراما ".

دراماته تَعُج بالشكل الملحمى. لكن قوة قصصه تكمن عادة فى مصير العاشقينْ (الشاب والفتاة) الذى يزْعقُ بالتراجيدية وبالسقوط الحدثىّ فى الأفعال، وهو ما يرفع المسرحية إلى أعلى مراتب الدرامية. عام ١٥٠٥ ميلادية تُرجم إلى الإيطالية، عام ١٥٢٠ ميلادية إلى الإنجليزية . لم يكن للموضوع الدرامى ذاته أهمية كبيرة، لكنّ واقعية الشخصيات كانت الأهم الدرامىّ، وتعدّد الشخصيات وتصنيفاتها، وموثوقية خصائصها الشخصية. تُبهرُنا حتى اليوم تمامية الرؤية : هذه النظرة الحيادية النزيهة المُتجددة Impartial المعنية بمعرفة الإنسان Knowledge of Mankind وبمكوّناته الطيّعة والمطواعة اللدنة Plastic، وبخصائص الشخصية الإنسانية الآدمية Human Character فهى التى تُحدد المصير الإنسانى [١١٣].

عام ١٤٩٠ ميلادية تتكون فى مالاَجاَ Malaga مؤسسة للمسرح سُمح لها بتقديم عرض مسرحى تعود حصيلته المالية إلى إحدى المستشفيات. جرى العرض فى حُوش المستشفى - ردهة واسعة استوعبت عددًا كبيراً من الجماهير. Corral De La Caridad، أحرزت التجربة نجاحاً واسعاً ودرّت أموالاً طائلة على المستشفى ومؤسسة المسرح معًا. لذلك فقد استمرت التجربة فى القرن التالى واتُبع نظام Corral هذا فانتشرت العروض المسرحية.

فى نهاية القرن الرابع عشر الميلادى وبدايات القرن الخامس عشر الميلادى جاء تيار أدبى مسرحى تركيبى Synthetic لم يلمس الخط الإنسانى كثيراً. واحدة من الحقائق تشير إلى أنه عندما بدأت أوروبا لأول مرة فى كاتالا Katala تستعد لترجمة الأعمال المسرحية الكبرى بلغة شعبية، كان (أنطونيو فيلا راجوت) Antonio Vilaragut قد نشر عام ١٣٨٨ ميلادية ترجمات لدرامات ميديا، ثيزيتس، نساء طروادة [١١٤] مما أبقى تجربة الترجمة للغات الشعبية فى مكانها بلا تطور. وحينما وصل عصر النهضة أخيراً إلى أسبانيا كانت سلطة محاكم التفتيش الكاثوليكية فى أَوْج قمتها، الأمر الذى استدعى المواجهة وأخذ قرار حاسم بشأنها.

هذا الظلام وهذا الحُزن الكئيب الموحش Dreary الذى خيمٌ على أوروبا العصور الوسطى كان غنيًا سواء من ناحية الحياة أو من ناحية أشكاله المتغيّرة.

فبعد انهيار إمبراطورية روما الغربية وحتى زمن الملكيات المركزية الكبيرة وحكوماتها، ومن تدمير الثقافة اللاتينية القديمة وحتى ميلاد ثقافة جديدة إلى عصر النهضة، ظهرت تغييرات مؤثرة واضحة فى المعمار والمبانى، وكذلك فى عالم المسرحية (مثل تغيرّ المعمار وأشكال المنازل فى ديكورات خشبة المسرح – المترجم). وفى صُلب عالم المسرحية نلمس هذه التغييرات بدءًا من الكوميديين الجوّالين فى الطرقات الكبرى والميادين، إلى من تَبِعوهم من مُمثلى الميموس، إلى السقوط المفاجئ Downfall السهل السطحى، إلى تضييق الخِناق على الترفيهيات من العروض المسرحية والتى أصبحت على قاب قوسين أو أدنى من النسيان. عشرات وعشرات من التغيرّات التى مَرَّت على عالم المسرحية. وعندما نقترب من نهاية العصر فإننا نتعرّف على شعوب المدن الأوروبية – كبيرة وصغيرة – تشاهد فى المسرح سلسلة من مسرحيات دينية لا تنسى إدراج زمن احتفالات الأعياد القديمة بل تُركز عليها، فى مقابل طبقة اجتماعية صغيرة تحاول تصحيح الماضى التياترالى وتستعد لاستقبال عصر النهضة.

تتضمن محاولات التصحيح: Lude مسرحيات الضحك، الفارْس Farce، المسرحيات الأخلاقية Moralities وتعدّد النماذج الشخصية فى هذه الأنواع المسرحية.

اتجهت الخلفية الاجتماعية إلى النظام العَلْمانى Laicism * وهى نفس النظرة التى اتجهت إليها المسرحية، خاصة وقد أعلى هذا النظام من المواطنة ورفعة

* نظام خاص بجمهور المؤمنين بوصفهم طبقة متميزة عن طبقة رجال الدين. والنظام العلمانى نظام سياسى متميز باقصاء النظام الكهنوتى عن الدولة – المترجم.

المواطنين. استمرت المسرحيات فى الأعياد والاحتفالات: فى اعتبار لأيديولوجية العيد، ولمناسبات التقويم المسيحى لكن فى شكل خَفِى غير متطور Invisible وبطريقة لا يغيب عنها إظهار طقسيات الزراعة والفلاحة، وتكنولوجيا الأرض بإشارات وعلامات إلى تغيرّ وانتقال هذه التكنولوجيا من فِكر تربية الحيوان وتغيير العادات والتقاليد الفلاحية. فى النوع المسيحى Ludas استهدف الإضحاك " الفَضْح بوضوح " Show Up ، " والتقديم " Rappresentazione (مسرحيات تَذكّر الأحداث) التى قادت إلى تغيرّ مصير التياترالية، وتشعّب الإيبيزودات والقصص Ramification لتصبح الفكرة الرئيسية فى المسرحية (الفائدة والعِبرة من التاريخ) وما هو إلا الموقف العالمى المحدد للأحداث التى مرّ فيها وعبّرها الإنسان.. بمعنى " التاريخ الفائق متجاوز الحدّ " Transcendent History (التاريخ الواقع وراء نطاق المعرفة والخبرة - المترجم). هذا التاريخ الذى يجمع على المسرح شخصيات مُقدسة، خُبثاء ظَلَمة، مُصلحين ومُخربين، أبطال ومُهرجين. تظهر الإنكسارات فى الدراما فى أماكن التقييم والتقدير (لتعرية الماضى - المترجم). هذا النموذج المُعرى لدقائق العالمية وُصف مسرحياً بمصطلح (الدراماتورجيا المفتوحة العلنية) دراماتورجيا ترتكز وتستند على التضادات بين الملحمية والأيبيزودية العَرَضية Episodical (والتى هى - الايبيزود - جزء من التراجيديا الإغريقية القديمة). وبما أن الأرض والسماء مُتواقتتان متزامنتان Simultaneous فإن مكان المسرحية حادثة متزامنة هى الأخرى: " كل شئ فى العالم يحدث فى وقت واحد"، على خشبة المسرح يظهر الفردوس والنار

متزامنين وهكذا بقية الظواهر، شارع مستقيم وميدان ذو أربعة أركان. يُمثل هذه المسـرحيـات المؤلف الدرامى مع الكهنة والمواطنين. أمـا الذين فـوقـهم (من شخصيات عُليا) والذين أدنى منهم (من شخصيات دنيوية) فانهم يسقطون من الاشـتـراك فى التـمـثـيل والتـقـديم. هذا النوع من Ludas احـتـضن الحُكم الكلاسيكى الأخير للكاثارسيس Catharsis (تطهير العواطف بالفن عند أرسطو - المترجم). عكست درامـات رقصـات الموت نظرة العـالم المُتـذبذب المُضطرب Waveringعندما لا يكون العالم الآخر متجها إلى الرب وإمبراطوريته العظمى، بل يكمن فى التدمير والخوف فى " وادى الظلال ". آن الأوان للنسيان أن يَحلّ محل الخوف، ويُستبدل الإحساس بالموت بسعادة الحياة. كل مسرحية من نوع الفارّس امتلأت موضوعاتها بالنصر فى الحياة وانتصار الإنسان كأنه " قانون نافـذ المفـعـول " Operativeعلى المسـرح والمسـرحـيـة يعـرض ثمن النصـر والانتصارات. تضمنت المسرحيات - وفِقاً لهذا المفهوم القانونى Omnia Vincit Amor (الحب دائما هو المنتصر) كعقيدة إنسانية.

جرت خلفيات المسرحيات الأخلاقية الاجتماعية على نفس المنهج. فى مشكلات وقضايا الحياة والموت حَلَّتْ صيغ Formulas جديدة مَحَلَّ الصور التجريدية، صيغ تجريدية لكنها تَتّصف بتجريد إنتلكتوالى ذكى مُوجَّهٍ بالعقل يكمُن ويتلبَّسُ الشخصيات المسرحية على خشبة المسرح: تُترجم فيه الأفكار إلى لغة الأزياء، وتُصاغ الحياة فيه بالأحاسيس الكبيرة والحروف العالية التى تعتلى الكلمة والعبارة وتمتد إلى حوار الشخصيات المسرحية. من هذا المُنطلق انتفضت

الشخصية الإنسانية فى المجتمع لحرب مع نفسها منطلقة تجاه المعرفة: نماذج الشخصية النفسية، ونماذج العالمية تظهر على المسرح أمام النظّارة. من هنا بدأت الرغبة فى التعرّف على علم النفس الأخلاقى الذى توطّد مُستقراً بعد قرن من الزمان، ومن هنا أيضاً تعددت الصيغ فيما بعد التى تفنّنت فى الحفاظ على العوامل النفسية فى التاريخ البشرى، إذا ما قُدّر لها أن تبقى.

كل هذه القضايا العريضة بدأت تحتل مسرحيات أوروبا - الغربية فى العصور الوسطى مُتخذة طريقاً مستقلاً خاصًا بهاَ، طريقاً (نوعيًا) " وليس إغريقياً "، لتشكيل أشكال جديدة. لهذا ظهر فى نهاية العصر " المثال الأثرى القديم " و " القادم الوارد من الخارج "، و " الغريب " أمام الشعوب الأوروبية والجماهير المُحتشدة. هنا تحدث دورة تعاقب Rotation - مع أنها لم تصل إلى الأعماق فى كل بُلدان أوروبا - تؤكد أن المجتمعات قادرة على الاستفادة من الماضى واكتشاف ثُرياته وأضوائه وقيمته. هذا الامتداد كشف عن ثقافتين مسرحيتين تعيشان إلى جانب بعضهما البعض فى قصة لتبادل التأثير بينهما، تكُونان بمثابة خصائص القرون التالية.

عصر جديد ومسرحيات جديدة فى أوروبا

أدّى انتشار المدنية وتوسّع المُدن ورُقيُّها إلى الإسراع فى تنمية المجتمعات وتنامى قُواها. تقف فى المركزية لفظة (أَنَا) الشخص الإنسان وحوله معارف العالم يُمسك بها بِكلتا يديه. تفهّم الإنسان النقد للعالم القديم بل وأحسّ به : لذلك كان مجموع الإنسان (الإنسانية كلها) تهاجم فى شدة كل قِمم ذلك العالم من أرستقراطيين ورجال الدين ومؤسساتهم. امتد النقد حتى إلى المعاصرين - آنذاك - الذين يتفاخرون بالانتماء إلى الكنيسة. لكن مرحلة بناء "الإنسانية" وتصوراتها وانتشارها لم تصطدم إلا بعقبات وحروب قصيرة الأمد حتى تم تحقيقها. هذه الحروب قصيرة الأمد أثّرت على ازدهار عصر النهضة وقوة الانفجارات فيه. لا توجد من بين نشاطات الإنسان وجهوده الروحية - والعقلية، وفى أى مكان من العالم، إلا وتُولد داخل هذه النشاطات والأفعال مُتطلبات وحاجات ضخمة تؤدى بالضرورة إلى نتائج كبرى داخل الإنسان نفسه. إحساس ثورى يفتقد للصبر يستعجل التحوّل إلى العالم النهضوى الجديد. يكتشف كولومبوس KOLUMBUSZ من مَركبه الأرض الجديدة VASCO DA GAMA يجد من مركبه طريقًا إلى الهند. يؤدى الاكتشافان بأوروبا العصور الوسطى إلى النظر إلى التجارة ومصير توازناتها. يتحدث أرنولد هاوزر عن المعرفية الغائبة وغير المسموعة ..... وعن العقلانية (أى اعتبار العقل هو الحَكَمُ والفيّصل فى

قضايا الفكر والسلوك والمُعتقد - المترجم) التى هى الأصل فى انتصار الاقتصاد.... والتى أصبحت الآن فى يد المُتحكم المُكتشِفُ .... إذ لم يكن الهدف من عصر النهضة الأوروبى هدفًا اقتصاديًا لكنه قدّم الإنسان وحاجاته فى أول سُلم التقدم ، تاركًا التقاليد القديمة [1] . وحقيقة ظاهر المعرفة، وخطة النهضة، وكذلك التأسيس النظرى والمنهجى قد دخل إلى أعماق الفنون فى القرن السادس عشر الميلادى بما لم يسبق له مثيل فى التاريخ. يُلفت ثراءُ المسرحية وتاريخ تطورها نظر الجماهير الأوروبية فى كل مراحله التأسيسية والنظرية والعملية بل والاقتصادية أيضًا. كل هذا يحدث مرة واحدة ، وعلى غير ميعاد ، عوامل مترابطة مع بعضها البعض تتبادل المعارف، تقوى أحيانًا معًا، وتضعُف أحيانًا معًا مرة أخرى. وإيطاليا هى المثِالُ الحى كمركز من المراكز المضيئة المُشعَّة فى عصر النهضة الأوروبى.

- هدية إيطاليا

عصر النهضة : الازدهار والأزمات

ينبثق نموذج مسرحى ونوعيات درامية بدءًا أن المسرح الأوروبى لا يستطيع الاستغناء عنها أو عدم الالتفات إليها ، خاصة فى مفهوم الثقافة المسرحية. اكتمالٌ يصل إلى القمة يظهر فى الأعياد ومُستوىً لا مثيل له فى كوميديا أدبية

أُطلق عليها COMMEDIA ERUDITA (كوميديا أروديتا) ("الكوميديا الراقية") تُؤسس لنظرية المسرح والدراماتورجيا نظامًا مستقبليًا للقرون القادمة. لَبستْ أشكالها التراجيديا الكلاسيكية الجديدة حتى لو اصطدم مضمونها بطريق مسدود. توتّرات ضخمة لاحد لها تفوق فى تضاداتها كل الممارسات المسرحية الأوروبية القديمة، حتى يصل الأمر بكوميديا أروديتا إلى النجاح الذى وصلت إليه قبلاً التراجيكوميديا والباستورال PASTORAL، وفى محاولة لتلخيص العصور القديمة ANTIQUITIES. ولهذا يكتشفون الموسيقى الدرامية فى صورة (الدراما الموسيقية) ومعها أيضًا "وفى عُمق" العادات الشعبية وكرنفالات "الثقافة الضاحكة المرحة" - إذا ما استعملنا مصطلح ميهائيل باختين MIHAIL BAHTYIN - والتى أثمَرت المُهرج، والكوميديا "الشعبية" فى الأحياء والمدن الصغيرة للترويح عن هذه الطبقات الدنيا فى المجتمع الإيطالى بشكل تحددّ مؤخرًا تحت اسم (كوميديا دى لارتى) COMMEDIA DELL´ARTE (أو كما نُطلق عليها بالعربية كوميديا الفن - المترجم) .

مع أنه لا يمكن القوّل بأن الأحوال التاريخية - الاجتماعية قد بدأت استهلال أو تقديم هذا النوع من الكوميديا. فالمُدن التجارية الإيطالية فى القرن السابق لم تُعطل الوحدة السياسية لإيطاليا فحسب، لكنها خدمت "المركزية" نتيجة التحيز لرغباتهم . توقّف نجاح وامتداد عصر ازدهار النهضة على هذه الحروب التى اشتعلت بين الفرنسيين والأسبان للحصول على السلطة فى

إيطاليا. عام ١٥٥٩ ميلادية بعد عقد صُلح CÂTEAUCAMBRÉSIS خضعت نصف أراضى الجزيرة (المقصود هنا شبه جزيرة إيبريا - المترجم) للحُكم الأسبانى : من الشمال إلى الجنوب مثل كمّلشة تضغط على إمارات VAZALLUS لَوْلاَ سلطة البابا فى روما - التى أرهبت العالم بقوتها منذ عام ١٥٢٧ ميلادية - لما استطاعت هذه الإمارات المحافظة على استقلاليتها. فى القرن السابق كانت المدن الإيطالية تتمتع بحكومات ذاتية فى المُدن على هيئة جمهوريات. وبقيت مدينة ڤينيسيا وحدها التى استطاعت أن تُحافظ على مركزها، بينما بقية المدن زاولت معاهدات واتفاقيات بين الأثرياء من المواطنين وبين الحُكام المُستبدين مما خلَّف قوة السادة المركزية وبعدها ظهرت السُلالات الحاكمة DYNASTIES. يأتى قرار السنودس (عضو المجمع الكنسى) المعروف باسم "TRIDENT ZSINOT" ما بين عامى ١٥٤٥، ١٥٦٣ ميلادية فى ترانتينو TRENTINO ليقتحم حرية النفس والروح وبعدم انتباهه إلى الإبداع الفنى. عام ١٥٤٢ ميلادية وأثناء فترة محاكم التفتيش تَقْوى سلطات السنودس. ولنا الآن فهم الظروف التى مرّت ولحقت بعالم المسرحية إذا ما عرفنا الظروف والأحوال التاريخية والاجتماعية آنذاك.

استمر تمثيل المسرحيات الدينية فى نهاية القرن الخامس عشر الميلادى وبداية القرن السادس عشر الميلادى بقوة متأرجحة بيّن بيّن . نجحت فى إيطاليا العروض التى تميل إلى عرض الفُرجة التى تُرفّه حاملة عناصر الكوميديا والتى لا تدخل بعمق فى الشعر والأدبيات، مَثَلُها مثل الفرنسيين. عام ١٤٨٥ ميلادية يظهر من مخطوط موضوعه أبراهام - إيچاك ÁBRAHAM - IZSÁK يكشف عن وجود غناء ورقص. عام ١٤٩٠ ميلادية عَرَض فنانون تشكيليون من فيرنزا بدعوة من روما حياة المسيح فى صِورهم - بعدها استكمل المعرض ليلته بمسرحية - وسط ألعاب نارية من صواريخ ومُفرقعات FIREWORKS - تتحدث عن سرقة بروسيربينا PEOSERPINA. كان هناك خَلْط فى التذوق (بين الألعاب النارية الصاخبة والعرض المسرحى - المترجم) خاصة إذا ما كانت المسرحية ستخص مثلاً القديس كريستوف KRISTOF - "AD USO DI COMMEDIA" ("صيغة الكوميديا"). ظهر أيضًا تأثير متبادل بين السادة مُحبى نوع TRIONFO، SACRA RAPPRESENTAZIONE وأعياد أخرى، رائعة توجيهات FESTAL - FESTA مهرجانية مرحة بهيجة يتوقف نجاحها على أناس مُتخصصين فى تنسيق العروض، وهُم ما أطلق عليهم مصطلح FESTAIOLO ، على غرار قائد الأوركسترا الذى يقود الموسيقى فى العرض

حيث كان يُرى كموجّه للأحداث المسرحية - الموسيقية، كشبيهه السابق الذى ظهر فى أعياد الفلاحين - القُرويين الـ MAGGIO ، أو فى عيد مايو الذى تمتع بشكل درامى مبنى عليه العادات الشعبية، حارسًا علامات وأمارات "العصور الوسطى" التى حفظت الطبيعة المباشرة بين البطل فى شِقّى تاريخه الحقيقى والمُزيف وبين البواعث والمُحركات الدينية . حفظ الإرث الشفاهى كل هذه العلامات والأمارات. وقبل القرن التاسع عشر الميلادى لم يُعثر على كلمات أو حوارات لهم (٢) .

إن أهم إزاحة (TO BE MOVED FROM ITS PLACE- المترجم) حدثت بين "العالَم النهضوى" (THIS WORLD - المترجم) وبين البلاط . يتحدث سارب أونتالٍ SZERB ANTAL بشعرية رائعة عن حُكم (لورنزو دو ميديتشى LORENZO DE MEDICI "الأعياد الاحتفالية فى البلاط ومسرحيات البلاط رفعت عالم أيام الأسبوع العادية إلى مصاف العالم الجديد - النهضوى". بينما يرى المؤرخ المسرحى هاينز كندرمان فى رويّة من الحُكم "أنّ السادة الكبار والحكام معهم كانوا يعرضون - فى مرآة الحُكم والقوة - أنفُسهم على خشبة المسرح (٣) . تبادلت الإضاءة فى مواكب درامات الغموض - الميستيرية ودرامات الآلهة القديمة فى مشاهد عُرس أحد السادة الكبار. ومعنى ذلك أنّ المشهد المسرحى الواحد جمع بين النقيضين - موكبٌ حَالِيٌّ واقعى يتضمن مجازات سياسية : وهذا ما حدث شبيه له عام ١٥٠٧ ميلادية، عندما جاءت البيّعة للملك

HOMAGE لويس الحادى عشر فى ميلانو سار فى الموكب مُخفيًا نفسه فى شبكة - كشبكات صيد الأسماك أو (ناموسية بالمصطلح العربى الشعبى - المترجم) .

لم تكتف مسرحيات TRIONFO بالتوجيه للاقتصاد ، لكنها تناقشه فى مشاهدها . أولاً بدأت "بإعادة" أيام الانتصارات القديمة الشهيرة PAULUS AEMILIUSE ، وبعدها إنجازات CAMILLUSE ، ثم TRIONFO استعارى يُحيى نابليون، وعام ١٤٩٢ ميلادية عند استرداده لغرناطة. فى عام ١٥٠٠ ميلادية نرى قيصر بورجيا BPRGIA بين (١١) إحدى عشر "عربة" احتفالية وهى نَصْر GIULIO CESARE .

كان نوع (باللّيتّو) BALLETO مُخططًا "لجماعة جديدة" عبارة عن عناصر بانتوميمية فى عرض راقص مُلوّن : عام ١٥٠٢ ميلادية أُخرج عرض فى الفاتيكان بمناسبة عيد قيصر بورجيا ، بجانب دور للرقصات . لكن الطبقة الشعبية فى المدينة كانت تعرف وتمارس رقصات أخرى كانت هى أُم موضات الرقص عندهم. من بينها "الرقصة القُروية الفلاحية"MASCHERATA، VILLANESCA والتى يظهر الراقص فيها قويًا مُزلزلا. فى نهاية القرن الخامس عشر الميلادى ابتدع (إبرو دا بيسارو) EBRO DA PESARO شكلاً جديدًا لرقصة MASCHERATA (مَسْخِريتا) تُبرز مشاهد "معركة ميميكية راقصة داخل تصميم الرقصة"، تمامًا على غرار المجموعة الراقصة التى تتكون

من (١٢٠) مائة وعشرين شابًا ومعهم شابات الحقول من الفلاحات وهن يُنشدن أغنيات العمل والفِلاحة على إيقاع تحرّك الفلاحين الشباب فى حقولهم أثناء أداء أعمالهم ، بتغيير هندسى GEOMETRIC فى التركيب FORMATION"[٤]. ملاحظة هامة تتواجد فى كل هذه الأنواع هى : الإقحام والإدخال والإدراج لشىء ما INSERTION. علينا أن نتصور التصوير والتمثيل، والتصوير والتمثيل النيابى فى هذه الأعياد . وإنّ أفكارًا مركزية هامة وضرورية تدخل إلى ساحة العروض تُزامل وتُرافق زخرفيات المشاهد ASSOCIATE بالنيابة . تلمح هذه الأفكار الهدف الأسمى للعرض كما تتوافر على المضمون الدرامى، لكنها تميل بوجهها ناحية الشخصية المثقلة بالآلام PASSIO . هذا الافتراض يُنير INTERMEDIUM التدخلات والإقحامات السابق الإشارة إليها - فأى شئ مهما كان بعيدًا لكنّ له وجود ، أو أى شخصية خيالية ، سوف تُحس وتشعر بإذعان لكنه سعيد هذه المرة بين "جيش المادحين". فى البداية لم تكن الإقحامات والتدخلات أكثر من حلية فى النص التمثيلى : بمعنى أغنية واحدة، أو رقصة واحدة، لحظة مرحة BUFFO ("مهرج كوميدى") ، شقلبات وبهلوانيات SOMERSAULT. ثم جاءت الخطوة الثانية لهذه الإدخالات عندما أصبحت جزءًا عُضويًا فى التصميم يؤثر لا محالة فى الموضوع الأصلى والهدف الدرامى. فى المرحلة الثالثة استقلت هذه الإدخالات والإقحامات منفصلة عن المشاركة مع الموضوع الدرامى لتصير هى أم الفكرة ومنبعها ومصدرها متجهة بشكل مستقل إلى الاتساع وسرعة الانتشار.

يبقى السؤال الهام أخيرًا . كيف استطاعوا تجهيز هذه العروض المُكلفة ماديًا وسط هذه البهجة فى الفُرجة ؟ ثم لمن أَعدُّوا هذه العروض ؟ وما هى نوعية الجماهير المشاهدة ؟ حسب التقاليد كانت عروض التمثيل النيابى المقدسة تشترك فى تمويلها الكنيسة والمواطنون، تحملّ كل منهما التكاليف بالتساوى. أما المناظر "والعربات" CARRO فكانت تستعمل لعدة سنوات تالية ، لم تكن تحتاج إلى صيانة لإعدادها من جديد . هذه التكاليف الإصلاحية لم تُزعج المواطنين عن تحمّل إصلاح الديكور وإعادة تلوينه وتجديده. بقى الترفيه وعروضه الثقافية من اختصاص البلاط مع تحمّل أجور الممثلين. كانت أجور العمل رخيصة آنذاك ، إذ كان انتقال الفلاح من القرية إلى المدينة لا يكلفه أكثر من أجر يوم "أجازة" هو نفسه يتقاضى أجرًا عنه. مؤخرًا فإن البطالة قد عصفت بالعمال حتى أنهم كانوا يتقاضون أجورًا ضعيفة فى مقابل جَهْدٍ فيزيكى فى عروض التمثيل النيابى (المقصود عُمال الديكورِ والمناظر ومنظفو قاعة الجماهير وغيرهم من المساعدين - المترجم).

كان طبيعيًا أن تُقبل الجماهير على عروض التمثيل النيابى التى اشترك أيضًا فى تقديمها جَمْع من الجماهير . أما مسرحيات التمثيل فقد ضُيّق عليها الخناق. فإذا لم تكن هناك احتفالات أو أعياد تمُر فى الشوارع فلم يكن أمامها لمزاولة تقديم العروض إلا بيوت السادة إقطاعيى الأراضى وبعض البلاطات التى كان لها الحق فى اختيار وانتقاء عروض التمثيل. وهنا نتقابل مع مشاهد وجمهور يختار ويتذوق ويُصدر رأيًا فى المستوى الفنى بما يُقدم لنا خبرات إنسانية فى الفن المسرحى.

مسرح الإنسانيين

بدأ عُلماء الإنسانية ، كما بدأت الثقة فى آرائهم التى يصدرونها أو تصدر عنهم فى المحافل والمجتمع ، عن الأدب الدرامى وكذلك عن الأفكار التجريبية فى المسرح والتى احتلت كعروض تجريبية مكانًا مسقوفًا وجمهورًا خاصًا . لهذا فقد بُنيت خشبة مسرح خاصة تلائم موجات التجريب الاختبارية . ومع وجود هذا التحديد نحو الحصر سواء فى المكان أو الجماهير فلم تظهر أسباب هذه الأُحادية بالنسبة لحلول المنظور لصورة خشبة المسرح أمام إبداعات الفنون التشكيلية الرائعة التى امتاز بها العصر . لهذا أجد من الجدارة أن نتعرض للتقنية ، ولكتابة الدراما، وللدراماتورجيا، والعلاقة بينهم.

فى إحدى المواكب الاحتفالية عام ١٤٨٤ ميلادية كان (تاليا) THALIA أحد أعضاء المسيرة، الذى يُنبّه سُكان ڤيرونا VERONA .. أوقفوا ما يحدث فى الأرينا (يقصد المؤلف مسرح الأرينا الدائرى) وأعيدوا الأرينا المنحرف إلى مكانته حيث تعلّم الشباب فيه كيف يحترمون كبار السن وكيف يبعدون عن الخدم اللئام (المقصود هنا ما قدمه مسرح الأرينا فى الماضى من مسرحيات أخلاقية وتوجيهية تعليمية – المترجم) . هذه الصيحة من أعلى خشبة المسرح من شخصية تاليا تجد لها نصيرًا من شخصية نسائية أخرى هى السيدة (مَلبُومِنّ)

MELPOMEN . مـرة أخـرى يتـزامل العـمل الفنى مع نظرية العمل نفسـه. فى عـام ١٤٩٣ مـيـلادية يكتب كارولـوس ، مـارسـيلينّوس فيـراردوس , CAROLUS MARCELLINUS VERARDUS . دراما واقـعـيـة تحت عنوان (فِرنـاندوس سِرفاتوس) FERNANDUS SERVATUS . قبل كتابة المسرحية بعام واحد حدثت حادثة فاشلة لمحاولة اغتيال ملك برشلونة ، لكن مقدمو المسرحية يعلنون أن المسرحية ليست تراجيديا ، ولا هى كوميديا ، لكنها حادثة وقعت فعلاً وليست قـصـة مُـبـتـدعـة أو خـيـاليـة من نسج الخـيـال والأوهـام.." يمكن تسـمـيـتـهـا تراچيكوميديا لأن شـخـصـيـاتـهـا عـاليـة المقام . ومع أن تصنيف لفظة تراجيديا إهانة وتحدٍ للملك ، لكن الأحداث كلها كانت تتجه إلى الكوميديا [٥] .

بدأت طبـاعة الكلاسـيكيات القـديمة، صدرت هـذه المسـرحيات بين ١٤٩٣ ، ١٥١٨ مـيـلادية بجـهـود من المُتـرجـمـيْن (چودوكـوس باديوس، آلدوس مـانوتيوس JODOCUS BADIUS , ALDUS MANUTIUS لتـرجـمـة أعـمـال بلاوتوس، ترنتيوس ، سنكا . ورغم الجهد المضنى للحفاظ على معانى الكلمات وخلفياتها فى التـرجـمـة بما يُحقق ثراءًا لغويًا ضـخـمًا، إلا أن الأهم فى هذه التـرجـمـات هو أنهـا تُخبـر بأحداث مسـرحية وتعبيرات دراميـة . عام ١٤٩٣ مـيـلادية كان يطلق على خشبـةالمسرح مصطلح "حُجرة الحمـام" (المقصود صِغر خشبة المسـرح). عام ١٥١٨ مـيلادية اتسعت الحجرة لتصبح خشبـة مسـرح ذات أعمـاق فى الخلفيـة وستار خلفى فى مؤخرة الخشبـة وأعمدة ، وخلفيـة مدهونة. عـام ١٥٠١ مـيـلادية

يتم بناء مسرح جديد فى مانّتوا يشرف على تشييده (أندريا مانتينا) ANDREA MANTEGNA من أحجار فاخرة وديكورات بلاستيكية لدنة جميلة ، بعدها بعام واحد تتبثق كوميديا أروديتا. عام ١٥٠٨ ميلادية تخرج أول مسرحية باللغة الإيطالية - كوميديا بعنوان FORMICONE - من تأليف (بوبليو فيليبو) PUBLIO PHILIPPO ، بعدها بعام واحد يكتب ماكيافيللى MACHIAVELLI أول دراماته الكوميدية المفقودة حتى الآن LE MASCHERE (الأقنعة) وفيها يهاجم النهضة وسادة رجال الدين معًا . بينما يعمل بالاجرينو دا أودين PELLEGRINO DA UDINE فى فيرارا FERRARA عام ١٥٠٨ ميلادية على إنشاء خشبة مسرح على قاعدة علم المنظور PERSPECTIVE * . ظهرت على الخشبة تبعًا لعلم المنظور البيوت بأعدادها الكثيرة ، المعابد والكنائس ، الأبراج والحدائق - فى عرض LÁDA تأليف لودوفيكو أريوستوLODOVICO ARIOSTO (١٤٧٤ - ١٥٣٣) ميلادية. يعود الفضل فى اكتشاف علم المنظور والاستعانة به فى المسرح والخشبة المسرحية إلى عباقرة الفنانين فى عصرالنهضة وتلاميذهم من بعدهم. تعلم جيرولامو جنجا، بالدسّار بيروزى على يد برامانتيه, GIROLAMO GENGA , BALDASSARE PERUZZI BRAMANTÉ وتعلم باللاّجرينو دا أودين السابق ذكره على يد چيوفانى باللينى GIOVANNI BELLINI . بعد هذا الجيل يظهر سيستيانو سرليو

* المنظور : رسم الأشياء بطريقة تُحدث فى النفس عين الانطباع من حيث الأبعاد النسبية والحجم . والمنظور هو مظهر الموضوع كما يتبدى للعقل من زاوية معينة - المترجم.

SEBASTIANO SERLIO (١٤٧٥ - ١٥٥٤) مـيـلادية ككاتب فى النظريات المسـرحيـة وعلم المنظور ومصـمم مسـرحى، وهو من تلاميذ PERUZZI . عام ١٥١٣ مـيـلادية يعـرضـون فى مـدينة (أوربينو) URBINO كـومـيـديا الـدرامى (برناردو ببـيينا) BERNARDO BIBBIENA بعنوان CALANDRIA (صـانع الشـموع) ، بعد عـام واحد قدّمها البابا ليو .LEO X العاشر على مسارح روما . آخـر عـرض قـدّمــه بيـروزى من تصـمـيـمـه كـان سـوق جـيـورجـيـو GIORGIO "تصـمـيمـات وديكورات مسـرحيـة أعادت إلى الذهن الطرقات الضيقة القديمة والشـوارع المدهونة ، البيوت، القصور ، الكنائس وشـرفات المنازل" [١] . من داخل حيّز المنظور وحدوده وظّف الإضاءة المسرحية وعناصر مساعدة أخرى. لذلك لم يكن مُستـغربًا ولـم يُفاجئنا إحداث التأثيـر المُذهل عندما علمنا أن الكوميـديا الثانية لأريوستو (الاختلاط) قُدمت فى روما فى عرضها الأول فى قلعة (الملاك)، حيث قام رفّايللو RAFFAELLO بدهان وإعداد خشبة مسرح على نظام المنظور فى صالة SALA D'INNOCENZIO وأقام عليها الديكورات والمناظر المسرحية وبنهـاية الـفـصل هبط سـتـار المقـدمـة ليـغطى خـشـبـة المسـرح أمـام الجـمـاهـيـر وليحجبها عنهم. مرة ثانية يصمم PERUZZI ديكورات مسـرحية مـاكيـافيللى (مـاندراجورا) MANDRAGORA . إن مـحـاولات بيروزى فى جهوده التشكيلية المسـرحية قد تميـزت بـ "الفن العـام المكتمل" وهو مـا يتـأكد فى عـرض المسرحيـة عام ١٥٢٥ ميلادية فى فينزا FAENZA ، فقد كتب ماكيافيللى مُضيفًا للانترلود بين فصـول المسـرحية أربع أغنيات : واحـدة عن قـوة الحب، وثانيـة عن السـذاجة

وسُرعة التصديق CREDULITY ، والثالثة عن الحظ الذى يأتى به الغِش والاحتيال SWINDLE ، والرابعة عن الليل والمساء والصداقة والمحبة بين العاشقيْن . غنت هذه الأغنيات على المسرح (سيب بربارا) SZÉP BARBERA بربارا الجميلة صديقة المؤلف المسرحى . إضافة إلى هذه الكوميديات الواقعية نُضيف (امرأة من ڤينيسيا) وكما فى مسرحيات ماكياڤيللى الأخرى تأتى المسرحية بعيدة عن المسرحيات الأثرية القديمة الأولى . عكست بدقة رؤية العالم الجديد على غرار قُرنائه من كُتاب الدراما ، حملت قوة وزخمًا ساتيريًا قويًا ، وتسلّح أبطالها ومُمثلوها بأسباب نفسية (سيكولوجية) كشفت عنها تصرفات الشخصيات وسلوكياتها مما أعطى أكبر درجات القيم (٧).

فى سيينا SIENA عام ١٥٢٥ ميلادية تتكون جماعة الإنسانية - الأرستقراطية ACCADEMIA DEGLI INTORNATI والتى بدأت بتقديم كوميديا (المخدوعون) : أعضاؤها من الذين ذاعت شُهرتم مؤخرًا بنصرتهم ودفاعهم عن الثقافة المسرحية. منهم : ألِسَّاندرو بيكّولومينى ، ومارتسيللو سرڤينى (وهو نفسه البابا مارسيل الثانى II. MARCELL، لودوڤيكو كاستلڤترو فارس الدراماتورجيا الكلاسيكية مؤخرًا).

ALESSANDRO PICCOLOMINI, MARCELLO CERVINI, LODOVICO CASTELVETRO. عام ١٥٢٨ ميلادية يكلف النبِيل لمقاطعة فيرارا، أريوستو لتصميم مسرح جديد بديكور مُوحّد يُبرز سوق فيرارا على

أُسس المنظور. البائعون ومناضدهم عليها بضاعاتهم المعروضة . هذه الواقعية اللامعة ناسبت الكوميديا الإيطالية، وكانت قمة نجاحها فى عرض (لينا) LÉNA، وللأسف فقد شب حريق دمّر المسرح والمبنى عام ١٥٣٢ ميلادية(٨) .

يُمثل (بيترو أراتينو) PIETRO ARETINO آخر عظام كُتاب درامات أروديتا (١٤٩٢ - ١٥٥٦) ميلادية . وهو الآخر لا يعود إلى الموضوعات القديمة، ويشرح ذلك فى مقدمة مسرحيته المُعنونة (محظية البلاط) COURTEZAN عام ١٥٣٤ ميلادية : "نحن نعيش فى روما حياة مختلفة ، تمامًا مثل القُدامى الأثينين فى أثينا" (٩) . خيالٌ مُتصل لكنه واهٍ ضعيف يظهر فى عروض روما التى تخدع الجماهير والتى تتمسك بالحب والسعَىْ إلى احترام وتقدير الكاردينالات - ١٠٦(أ) المشاهد فى المسرحية تتعقدّ فى اختلاط لكنها مملوءة بأماكن حية كثيرة ، ولا يغيب عنها نقد قساوسة البلاط . مثل هذا النوع من المسرحيات لا نعثر عليه إلا فى نهاية القرن والذى لم يصل إلى حدّ البراعة "كوميديا النادلِ - الجرَسْون". يكتب فى فترة الثمانينات ١٥٨٢ ميلادية (جيوردانو برونو) GIORDANO BRUNO درامته (مُوقدو الشموع) كوميديا مُرةً لاذعة BITTER أبطالها شخصيات ثلاث. المُحب للقوانين ، والخيمائى ALCHEMIST - المُشتغل بالكيمياء القديمة ، وثالث عجوز من المغرمين بالآداب. صورة للكاريكاتيرية القاسية عن العلوم وأحاسيس العالم الجديد (النهضوى)(١٠).

ساعتها كانت الحياة فى إيطاليا قد ضاقت ذرْعًا بمسرحيات القرويين والرعاة.

ليس معنى ذلك أنهم كَفُّوا عن كتابة كوميديا أروديتا ، فقد سجلت المؤلَّفات والكتب فترة الخمسين عامًا التى احتلتها هذه الكوميديا بين أعوام ١٥٢٠ ، ١٥٧٠ ميلادية . لكن تجديدًا جديدًا مستقبليًا كان الأمل مفقودًا فيه بعد أن أصبح الاتجاه يميل إلى عرض وجهة وخطط النظام نفسه، كما يُشير إلى ذلك الباحثون. فمثلاً (برناردينو دانيللو BERNARDINO DANIELLO يُعلن عام ١٥٣٦ ميلادية فى كتابه (فن الشعر) POÉTIKA بأنه لا يقف عند حد القبول بل إنه يؤيد بحرارة أن تتضمن الانترلود بين فصول المسرحية غناءً يَصّدح، وراقصين لرقصة MORESCA ينغمون أسارير الجماهير ، ورجالاً كوميديين (يُفرفشون) بنكاتهم جماهير النظارة . نظرية الدراماتورجيا المُشرقة هذه تُفجر فى النصف الثانى من القرن إبداعات الدرامى اللامع (جيامباتيستا جيرالدى شينتيو) GIAMBATTISTA GIRALDI CINTHIO (١٥٠٤ - ١٥٧٣) ميلادية عندما يكتب فى مدينة فيرّارا التراجيديا "العصرية - المودرنية" الأولى ORBECCHE عام ١٥٤١ ميلادية . دراما مملوءة بأمراض التلوّث CONTAMINATION والقتل والأمراض المؤدية إليه . بعد عامين يعقد مؤتمرًا عن أُطروحته العلمية وعنوانها (الإبداعات الكوميدية والتراجيدية) فى أطروحة البحث العلمى يكشف عن الأهميات وخطوات السير إلى التراجيديا الحقيقية. "حوادث فظيعة" أيقظت المتفرجين والوعى عندهم دفعة واحدة. وفى نفس الوقت يُحلل مصطلح TRAGEDIA MISTA ("التراجيديا المُختلِطَة"). لم تكن تحليلاته ملائمة ولا متطابقة IDENTICAL مع مصطلح التراجيكوميديا الذى انتشر

مؤخرًا بعد ذلك. فتحليلاته ورؤاه الدرامية تتفق مع ما أورده أرسطوطاليس من "ثنائية النوع الدرامى" (التراجيديا والكوميديا - المترجم) كأصل لدراماتورجيا أرسطو، فحتى صوت الكوميديا المُرفّه فإن الممثلين أحيانًا ما يهتزون خوفًا منه.

تبعًا لتقاليد روما ، فإن الفصول المسرحية تَقّسم الدراما أو المسرحية. وبين الفصول وبعضها البعض لا يُريد شينتيو أن يهجر الكورس خشبة المسرح - كما فعل الإغريق - لكنه يستبدل الكورس هنا بالموسيقى وبالوسائط المسرحية الأخرى وبالوسائل التوسطية الواقعية INTERMEDIATENESS ليملأ وقت الفراغ [11].

بدأت إشعاعات الدراماتورجيا فى النصف الأول من القرن فيما يختص بالمسارح المسقوفة - المغلقة. يقدم سبستيانو سرليو (١٤٧٥ - ١٥٥٤) ميلادية فى مؤلّفه ARCHITETTURA الصادر فى باريس والذى يحظى باهتمام شديد من كل العاملين فى مسارح أوروبا . احتوى الكتاب على "نماذج الديكور" فى أنواع التراجيديا، الكوميديا، الساتير . يرسم سرليو ويكتب طريق خشبات المسارح ومناظرها لعشرات من السنوات القادمة كاشفًا عن "الشكل الخاص" والملائم لكلاسيكيات العروض داخل المسارح المسقوفة ، ومشيرًا أيضًا إلى التقنية الخاصة وإلى فلسفتها . جاءت متطلباته بالنسبة إلى صالة الجمهور على النحو التالى : تتبع الجماهير "المثالية" واقعية مجتمعاتها. ففى المقدمة من الطبيعى جلوس "السناتور" وخلفهم تجلسن سيدات المجتمع الراقيات ، بعدهن السيدات

الأقل مكانةً ، بعدهن فى الخلف يجلس عِلية القوم من الرجال وأصحاب الدرجات . وبعد ذلك تُخصص أربعة صفوف فى الصالة للتجار والصُناع، فى آخر خلفية الصالة وفى مساحة كبيرة يجلس صغار الجماهير" [١٢] .

عام ١٥٤٠ ميلادية لم يدخل الانخداع ولم يظهر الوهم ILLUSION إلى قيم المسرحيات الإنسانية إذ لم تسنح فُرصة لذلك . يتعرض التقدّم لعدة عوامل تعكسها المسرحية فى نوعياتها وفروعها المختلفة. يُصدر المجمع الكنسى فى TRIDENT مرسومًا عام ١٥٥٩ ميلادية مُكلفًا به من البابا بال الرابع IV. PAL لأول مرة بوضع قائمة (لِسته INDEX (LIST بالكتب. يُحدد المجمع الكنسى فى جلسة سرية رقابة الكاردينالات عن الفنون فى الكنيسة وبسلطات واسعة ضد المتجاوزين. إلى جانب ذلك وحسب تحليل بوركارد BURCKHARDT والذى يبدو أنه صحيح : كان ذلك بمثابة خيبة داخلية للإنسانيين - أسبابها تدليلهم فى البداية ، ثم عجرفتهم وغطرستهم ARROGANCE وكأنهم وحيواتهم مِلْكٌ للسادة الكبار [١٣].

معلوماتنا عن عروض التراجيديا قليلة بالنسبة إلى الكوميديا وعروضها، وسبب ذلك هو الآتى : فعروض البلاطات كانت ترتبط دائمًا بمناسبات الأعياد السياسية أو الأُسرية. ومن الطبيعى وسط هذه المناسبات من الصعب تسلية المشاهدين بموضوعات أو درامات تراجيدية . وهكذا وصدفة ما حدث أنّ قدّم (جيانجيورجيو تريسّينو) GIANGIORGIO TRISSINO (عامى ١٤٧٨ و١٥٥٠)

ميلادية التراجيديا الإيطالية الأولى SOFONISBA مُفعمة بالإنسانية وتدور أحداثها فى إحدى إدارات البابا (كُتبت التراجيديا عام ١٥١٥ ميلادية لكنها لم تُمثل إلا بعد خمسين عامًا ، عام ١٥٦٢ ميلادية تقريبًا . كتب (چيوفانى روسيلائى) GIOVANNI RUCELLAI مسرحية ROSMUNDA عام ١٥٢٤ ميلادية مستندًا فيها على إحدى إبيزوديات عصر الممثلين الجوّالين الشعبيين ، وهى المسرحية الأخرى التى بقيت نصًا مكتوبًا . ونفْس المصير لحق بدراما (لويجى أليمانىّ) LIIGI ALEMANNI بعنوان (أنتيجونى) ANTIGONÉ عن تراجيديا معروفة فيها شخصية أحد الخُطباء الذى يتكلم باسم الشعب (مُمثل الشعب ونائبه) إضافة إلى شخصيتين من المواطنين أحدهما شيكسبير، تتحدث عن أهميات وطموحات الأسرة وحب الوطن، وفى مواجهتها تقف الشخصية الثانية راسين تتحدث هى الأخرى بحوار باروكىّ يمثل صيغة خشبة المسرح الباروكى ومُحركاته وموتيفاته [١٤] . بعد ذلك فى وقت متأخر حدثت شِقاقات وانهيارات بين الدراما الأدبية وبين ما كان يجرى على المسرح ، وكان من حُسن الحظ أن ظهرت هذه الاختلافات فى ذلك الوقت بالذات.

لكن ذلك لم يمنع - وِفقًا لسُنة التطور - من ظهور نظريات أخرى . يُعلن دانييل باربارو عام ١٥٥٦ ميلادية المترجم للغة الإيطالية أنّ كتاب المعمار التخصصى لِڤتروڤيوس قريب الشبه بخلفية خشبة المسرح عند أندريا باللاديو ANDREA PALLADIO (١٥٠٨ - ١٥٨٠) ميلادية . هذا الفنان الكبير والمعمارى الراسخ هو أحد أعضاء جمعية المعماريين الإيطاليين التابعة لأكاديمية

فتشنزا الأولمبية VICENZA ACCADEMIA OLIMPICA التى وضعت فى خُططها بناء مسرح "أثرى قديم" شبيه بالمسارح الأولى . كان بالخطة طموحات كبيرة. وتم تنفيذها بالكامل فى ثمانينيات القرن. وأثناء ذلك الوقت كثُرت البناءات المسرحية ، ومعها تعاظمت التراجيديات والدراماتورجيا . عام ١٥٦١ ميلادية يظهر عَملان مُهمان من الجانب النظرى. يكتب الأول YEHUDA SOMMI DE PORTALEONE يهودى من أحد أكبر "الليبراليين" الذين خدموا فى بلاط مانّتوا ، والذى لم يكتف بترشيح تمثيل التراجيديات فى حفلات القصر والأعياد لأسياده النبلاء، لكنه كان يكتب مسرحيات أخرى لعروض اليهود المسرحية، مثال ذلك مسرحيته DRUSILLA عام ١٥٧٥ ميلادية. كتب (يهودا) أربع ديالوجات عن فن خشبة المسرح حملت الاتجاه الكلاسيكى ، تمامًا وعلى نفس مِنوال ما ظهر فى نفس العام فى كتاب (سبعة كُتب فى الشعر) POETICES LIBRI SEPTEM هى علم الشعر عند (يوليوس سيزار اسكاليجر ١٤٨٤ - ١٥٥٨) ميلادية JULIUS CAESAR SCALIGER . إذا كان "الديالوج" شعريًا فإن ذلك يعود بنا إلى الوراء إلى نوع الباستورال - الرعاة كأحد أقدم أنواع الشعر التمثيلى . الأمر الغريب أيضًا أن موضة ذلك العصر عكست نهايات "غير سعيدة" للكوميديات ، وكان ذلك مقبولاً من الجماهير لأن المعيار والفيصّل فى التراجيديا هو "الأحداث الفظيعة المُرعبة" التى تضع فى اعتبارات تأليفها : "الأوامر الملكية ، القَتّل ، الشك ، الانتحار ، النفّى، العزاء ، قتل الأب ، التلوث الدموى ، معارك الحروب ، الحرائق ، فَقْعُ العيون ، البكاءات والندب

والصياح ، التمجيد والتسبيح PRAISE ، ترنيمات العزاء" [١٥] . عام ١٥٦٣ ميلادية يكتب (أنطونيو سبستيانو مينتورنو) ANTONIO SEBASTIANO MINTURNO عن تقسيم الأعمال الفنية الاجتماعية فيقول : "التراجيديا فى أعلى الدرجات تتكلم عن أمجاد الرجال الأبطال . أما الكوميديا فهى مُتعة الطبقة الاجتماعية الوُسطى (تذكر مُدنهم ، والتُجار الصغار، والفلاحين والقُرويين ، والجنود). والساتير هى فى درجة أقل ، شعبية ، تَضُخ شخصياتها الضحكات . وعلى طريق الإبداع فى المسرحية يظهر نوع DRAMMA SPIRITUALE الذى برعت فى كتابته (چيوڤانى ماريا اتسيشى) GIOVANNI MARIA CECCHI (١٥١٨ - ١٥٨٧) ميلادية. كتبت ما لا يقل عن (٤٣) ثلاثة وأربعين عملاً. الشخصيات فيها دينية وتُكمّل المسرحيات السابقة التمثيل النيابى RAPPRESENTAZIONE ، بدت كما لو كانت أعمالها استعدادًا ومُقدمة للدرامات الدينية الباروكية ولمدرسة الجزويت الدرامية JESUIT (اليسوعية) إحدى انتصارات القرن القادم [١٦] .

تأخر بناء المسارح على النمط المعمارى الجديد والمنظور الذى أتى به عصر النهضة الأوروبى . يتم البناء ويكتمل فى أواخر عصر الإنسانيات. وهو ما ظهر فى العروض المسرحية الرائعة والمُبهرة التى صعدت على مسارح فتشنزا VICENZA ، تياترو أولمبيكو TEATRO OLIMPICO الذى يبقى فى حوزة الأكاديمية. بدأ البناء باللاديو عام ١٥٨٠ ميلادية وبعد وفاته عام ١٥٨٤ ميلادية أكمّل البناء فيتشنزو اسكاموزّى VINCENZO SCAMOZZI . افتتح المسرح

أبوابه بمسـرحيـة سـوفـوكليس أوديبـوس OIDIPUSZA من ترجـمـة الإيطالى (أورسـاتو جوستنيـانى) ORSATO GIUSTINIANI وباخـراج أنجيلو إنجـنارى ANGELO INGEGNARI – ويبدو أنه هو نفسه صـاحب ومؤلف الكتـاب الذى صدر بعد عدة سنوات من العرض، مُثبتًا فيه كل دقائق إخراج المسرحية . جاءت صـالة الجـمـهـور فى المسـرح على هيئـة نصف دائرة لمسـرح يسع ثلاثة آلاف من المتفـرجين. خشبـة المسـرح كبيـرة الاتسـاع خـاصـة فى خلفيـة الخشبـة، وتمتلىء بالتمـاثيل ، والمشكاة * . بُنيت الأبواب الخمسـة الخـارجية للمسرح (أمكنة دخول الجماهير إلى الصالة – المترجم) من الخشب على قاعدة المنظور بحيث يمكن لمن بداخل المسـرح فى الردهة الأولى مشاهدة الشوارع فى الخـارج. احتوى العـرض الأول على تسع شـخصيـات فقط (٩) . أُعد لهذه الشخصيات – الأدوار التسعة ثمانون قطعة من الأزياء المسرحية. "عندما يحين زمن بدء المسرحية تدلّت ستارة المقدمة من أعلى ، وفى نفس الوقت بالتمام كان بالإمكان شَمّ رائحة العطر الذى انتشر بين المتفرجين فى صـالة الجمهور. وهـو ما يعود بنا لتذكرّ مدينة طيبة وبحسب القصة القديمة التى تقول بأن رائحة عطر مشابهة سرت بين الجماهير آنذاك، لكنها كانت من بخور أُشعلت فيه النار بهذه المناسبة، حتى يُرضون الآلهة الغضبى ... هكذا قدموا أعظم تراجيديات العـالم على أجمل مسـرح فى العالم".
– كتب ذلك شاهد عيان [١٧] .

---

* المشكاة NICHE : كُوة فى الحـائط غيـر نافذة، توضع فـيـهـا تماثيل أو زهـور أو نوع من الأنواع الأحيائية – المترجم.

لابد أن تكون لهذه الأحداث سببًا فى عبقرية ابداع (توركواتو تاسّو TORQUATTO TASSO الذى كان ساعتها لا يزال يعيش فى فيرارا، ويعمل على إعداد موضوع أوديبوس لدرامته (ملك توريسموندو) TORRISMONDO KING (حوالى عام ١٥٨٦ ميلادية) حيث يُمركز أحداثها فى فترة العصور الوسطى دائرة فى "جو أوسيانىّ" OSSIAN - MOOD ، وكأنها نافذة مُتقدمة الذوق الرومانتيكى القادم من بعيد بعد ذلك[١٨] .

بعدها ، تختفى التراجيديا كنوع أدبى من إيطاليا.

فى الطريق ... "الفلوت فى الموسيقى"

الخلفية التاريخية - الاجتماعية كما تُرى الآن إمارات صغيرة وكبيرة، مُدن مركزية، بلاطات للبابوات. "البحث عن الماضى القديم" الآن ليس هو التصور أو الماضى الدرامى - المسرحى. ومع ذلك ، تُعرض دراما CEFALO لمؤلفها (نيكولوّ دا كوريجيو) NICOLO DA CORREGGIO فى إحدى الكرنفالات عام ١٤٨٧ ميلادية - تنحدر إلى النوع الأثرى وتختلف عنه فى دخول موسيقى الفُلوت . استند (أُفيديوس) OVIDIUS على الرعاة، وعلى فُون FAUN (أحد آلهة الحقول والقطعان عند الرومان) وشابة خادمة جاء بها إلى خشبة المسرح ليبعث من جديد روح (بروكريست ديانا) PROKRIST DIANA إلى جانب شخصيات

الرعاة تدخل حوريات إلى المسرح NYMPH * كانت الصورة توحى بالموتيفات القديمة التى تَغذّى عليها فِكر المسرحية . روح الرثاء الحزين ELEGIAC إلى جانب المرح أعطى للمسرحية الهدف الذى استهدفته فى بنائها الدرامى، كما أعطى الخبرة البعيدة عن الترفيه الثقافى الذى تشتاق إليه وتستحسنه الطبقة الأرستقراطية.

والحقيقة أنه كان بالإمكان الإحساس بجو الرعاة فى أسبانيا . يُطلق (أنطونيو كاراشيولو ANTONIO CARACCIOLO على درامته عام ١٥٠٠ ميلادية لفظة FARSA المختلطة بشخصيات فلاحية، وشباب مغامرات من شُبان المدن الصغيرة . ومن نفس المكان تنطلق قصة الراعى فى مسرحية (أركاديا) ARCÁDIA للمؤلف (چاكوبو سانّازارو) JACOPO SANNAZARO بطلها الشاعر - الذى يريد نِسيان حبه غير المُؤَمَّل - والذى يهرب حزينًا إلى أرض الإغريق .. أرض الرعاة الكلاسيكيين. عام ١٥٠٤ ميلادية ظهرت نوعية مسرحية أخرى فتحت المجال أمام درامات أهم مضامينها : الهروب إما إلى الماضى، وإما إلى الجنون فى أى زمان عندما لم تكن الحياة مُخرّية. كانت حكاية المسرحية "تسرد واقع الناس أنفسهم". تُلخص هذا الموقف دراسة المؤلف العلمية فى

---

* NYMPH الحوريات إلآهات ثانوية من إلآهات الطبيعة تُصورهن الميثولوجيا القديمة على هيئة فتيات عَذارى تسكنّ الجبال والغابات والماء والمروج - المترجم .

أطروحته المعنونة "رجل البلاط" ، كما تُلخصها - مسرحيًا - دراما TIRSI لمؤلفها BALDASSARE CASTIGLIONE حيث يتحاور فيها الرعاة.

فى بلاط (أوربينو) ORBINO وأثناء عرض كرنفالى مسائى عام ١٥٠٦ ميلادية عرفت النظارة المُشاهدة بسهولة حقيقة الشخصيات الثلاث المسرحية المشتركة فى العَرْض. شخصية JOLA هى كاستجليون نفسه، و DEMETA هو CESARE GONZAGA ، والشخصية الثالثة لشخصية منفية من فيرنزا (١٩).

قُرب منتصف القرن تأخذ فيرارا المبادرة . أول خطوات المبادرة مسرحية EGLE تأليف GIRALDI CINTHIO عبارة عن - دراميتيكية الفُلوت، قدمها مؤلفها فى بيته بحضور (أركول الثانى) II.ERCOLE . ينتمى العمل إلى طبيعته، فالرعاة الذين اعتادوا تجهيز ملابسهم من الحرير ومن الذهب لبسوا جلود الحيوانات. دخلت الشخصيات المسرحية إلى المسرح بين أنصاف آلهة وأبطال أكثر واقعية فى أدوارهم لخدمة الكوميديا فى المسرحية . بعد عدة سنوات قليلة وفى نفس المكان عرضوا فى قصر فرانسيسكو دا إست FRANCESCO D'EST دراما (الضحية) لأجو ستينو دو باشّارى AGOSTINO DE BECCARI وهو العمل الأول الذى أُطلق عليه FAVOLA PASTORALÉ- رُعاة الفلوت عام ١٥٥٤ ميلادية. يحتوى العمل على إنجاز موسيقى هام كتبه موسيقياً (الفونزو ديلاّ ڤيولا) ALFONSO DELLA VIOLA الذى ألّف

الموسيقى على أسلوب المادريجال * "وبلا أية مصاحبة موسيقية أخرى دخلت المونودية Monody بما ولّد وأشاع تأثيرًا دينيًا ريسيتاليا RECITAL ** " (٢٠).

من هذه الواقعة - الموسيقية - يبدأ نموذج جديد للمسرحية (كوميديا المادريجال) MADRIGAL COMEDIA لكن ليس بصوت واحد، بل بكورس غنائى جامع. وهو ما أعطى فُرجة مُمتعة تكونت وخرجت من إنتاج ذى نسيج ثرى وموسيقى أيضًا. لكنه مع ذلك يُخفى أو لعله يُلغى رسْم الشخصية الواحدة، كما يطمس تعابير المعاناة للشخصية الواحدة أيضًا . إلى جانب هذه الـ "POLICHORIA" سرعان ما جاءت اللونية إلى جانبها CHROMATICITY فى إثر ما قدّمه فى فينيسيا (فيليرت) WILLAERT والأخوان جابريللى GABRIELI . عندما نصل إلى سبعينيات القرن كانت الموسيقى، والغناء، والرقص المصحوب بالفلوت الرعوى أو فلوت الرعاة، بل والفلوت البسكاتورى PESCATOIRE ("قصص الصيد") وحتى الفلوت الماريتّيما FAVOLA MARITTIMÁ ("قصص البحّارة")، كل هذه الأنواع تُصبح هى الأساس فى العرض المسرحى. ومن ناحية أخرى فإن فن الرقص يسير إلى تقدّم هو الآخر. عام ١٥٧٧ ميلادية يكتب (فابرتيو كاروسو) FABRITIO CAROSO (ترك لنا نُسخة من طبعة عام ١٥٨١ ميلادية) IL BALLARINO (البالآرينو - مُعلم

* MADRIGAL : أسلوب موسيقى يُوضع عادة للقصيدة الغزلية - المترجم.

** الريسيتال RECITAL حفلة موسيقية يعزفها فى العادة عازف واحد، أو آثار موسيقية ومختارات لمؤلف فرد واحد.

الرقص) عنوان كتابه التخصصى عن كيفية إخراج العروض الراقصة فى ساعتها عندئذ كان تعليم الرقص معروفًا فى إيطاليا. فماريا ميديتشى عندما انتقلت إلى فرنسا - بعد زواجها - اصطحبت معها (٦٠٠) ستمائة بالأرينو (!) ومخرجين لعروض الرقص [٢١] .

وصلت مسرحيات الرعاة إلى قمة عصرها الذهبى فى فيرارا، حتى ظهر نوع (أمينتا) AMINTA عرضوه فى جزيرة BELVEDERE * عام ١٥٧٣ ميلادية. بعد عام واحد أعادوا العرض نفسه بنجاح كبير فى كرنفال (بيسارو) PESARO، يُعزى أعظم نجاح لمسرحيات الرعاة على مستوى كل القارة الأوروبية إلى (جيامباتيستا جُوارينى) GIAMBATTISA GUARINI (١٥٣٨ - ١٦١٢) ميلادية حيث أعدّ موضوع بوسانياس PAUSZANIASZ لمسرحية رعوية عنوانها PASTOR FIDO (الراعى المخلص). مُثلت المسرحية فى وقت واحد فى عدة بلاد أوروبية عام ١٥٨٥ ميلادية ، وسرعان ما حققّت عروضها مناقشات واسعة ومساحات عريضة من الجَدَلْ حول عناصرها الدراماتورجية والأسطاطيقية ** - الجمالية ، وكتب أيضًا جوارينى حول هذا الجدل المفيد

---

* BELVEDERE البلفيدير مبنىً يُطل على منظر رائع ، مثل قصر البلفيدير فى فيينا الذى كان أحد قصور الإمبراطورية النمساوية - المجرية - المترجم.

* AESTHETICS علم الجمال، ووظيفته وصف وتفسير الظواهر الفنية والتجربة الجمالية بواسطة علوم أخرى مثل علوم النفس والتاريخ والاجتماع. أما مصطلح الجمالية AESTHTICISM فهى القوّل بأن مبادئ الجمال هى مبادئ أساسية، وأن مبادئ أخرى مُشتقة منها كمبادئ الخير والحق - المترجم.

تحت اسم مستعار مُبينًا احتياجات المسرحية إلى منافع علوم أخرى مجاورة ...
الآداب المسرحية. عام ١٥٩٩ ميلادية أجاب بأسباب اندفاعه لمثل هذا الت...
فى النوع المسرحى : لسنا فى حاجة اليوم إلى التراجيديات، ولا إلى مآسيها و...
إلى التطهير الذى أحدثته فى الماضى. "فأساس ديننا المقدس "هو الإنجيل،
وباستطاعة كلماته أن تُطهرنا. لقد انحدرت الكوميديا وانزلقت إلى بعيد. لهذا
يجب علينا أن نتواصل مع ميناندروس وترنتيوس، وبمزج التراجيديا بعناصر
الكوميديا حتى نتطهّر حقًا من الآلام [٢٢]. هذه هى الخلفية التاريخية لظهور
(التراچيكوميديا) كنوع جديد من التطهير بالفن CATHARSIS والذى تصادف
ميلاده مع وجود وسيادة دراما الباستورال DRAMMA PASTORALÉ لقد
ظلت التراجيكوميديا نظرية وتطبيقًا عمليًا سائدة إلى عدة قرون مستقبلية.

العجيب أن فى ذلك الوقت لم يكن هناك عرض واحد فى إيطاليا إلا ودخلت الموسيقى فى صياغته. ظهر ذلك الاشتراك الموسيقى فى عروض التراجيديا وعروض الكوميديا على السواء. موسيقى وغناء بأحجام كبيرة بمعنى الإدخال فى صُلب الدرامات . ومعنى ذلك من جانب آخر تخلخل النسيج الدرامى سواء فى الدرامات الليرية - الشعرية أو الرعويات . لكن التطور الموسيقى الجديد قد اتجه مباشرة عند الشخصية فى المسرح والمسرحية إلى أحاسيسها الغنائية وعواطفها الخاصة LYRIC للتعبير وبأكثر موثوقية عن الماضى، وبأصالة صحيحة جديرة بالتصديق AUTHENTIC عن ذى قبل عندما تدخل المونوديا متجهة بالموسيقى إلى "أعمق الأعماق" غند الشخصية المسرحية مستقرة فى

كيانها. هنا نعثر على مُسببّات هذا التشعب RAMIFICATION . يرى (مولنار أونتال) MOLNAR ANTAL أن هذا الخطاب وهذه الرسالة معناها "جذور هوموفونية * ، وعلامة على انبثاق روح عالمية - نهضوية جديدة ، كما تعنى تحركًا ثوريًا ... فالحقيقة المُزدوجة KONTRAPUNKT عادة ما تحمل فى باطنها أشياءً مُزدوجة أو ثنائية DOUBLE . فالبروتستانتية حملت معها (فنونًا بروتستانتية) ... وأخيرًا فإن الناتج من الضغط على الشعب والنابع من الرغبة فى السلام - بثُنائيتهما - يظهر عبر هذا الطريق الهوموفونى" (٢٢) . لم تهتم أيديولوجية العصر آنذاك بدخول طريق التجريب، لأن الأرستقراطية والدم الأرستقراطى لعلمائهم كان يبحث عن الماضى والتراث القديم. عام ١٥٧٠ ميلادية يعترف (جيرولامى مائى) GIROLAMI MEI بنظرية الموسيقى الإغريقية للمرة الأولى عارضًا منابعها، لكنه للأسف لا يُشير إلى الأغانى الإغريقية . فما وجدوه منها لا يستطيعون تحليله أو الكشف عنه. لكن عقيدتهم المقدسة تفهم أن الموسيقى الدرامية فى العصور العتيقة السابقة على القرون الوسطى كانت تُعبر عن الأحاسيس المكبوتة وعن معانيها الداخلية والباطنية. عام ١٥٨٠ ميلادية يُحضّرون فى فيرنزا FIRENZA فى قصر النبيل (باردى) BARDI على مسرح باردى الصغير AMERATA DEI BARDY ، عرْضًا

---

* HOMOPHONE اللفظة المجانِسة ، إحدى لفظتين أو أكثر متماثلة فى اللفظ مختلفة فى المعنى أو الاشتقاق أو الرسم. وفى حالة تعبيرنا فى رسالة مولنار أونتال فإن الأمر هنا يعنى تماثل وتشابه الشكل مع اختلاف فى التكوين والأصل، فالدراما كلمة والموسيقى ألحان. ومع ذلك رغم الاختلاف فى الأصل فقد جمعتها التراجيكوميديا - المترجم.

الهدف منه هو إحياء التراجيديا القديمة إلى الحياة ، ويعتمد الإحياء على الأسلوب "التوثيقى" للعرض. تجمّع حول العرض من المشاهدين شعراء وعُلماء وموسيقيون، وكذلك (فنتشنزو جاليلى) VINCENZO GALILEI (والد عَالِم الطبيعة الشهير جاليليو) . أعدّ العرض الشاعر OTTAVIO RINUCCINI والموسيقى كتبها JACOPO PERI ، GIULIO CACCINI ، EMILIO DE CAVALIERI الذى عمل منذ عام ١٥٨٨ ميلادية مُشرفًا عامًا على الممثلين والمُغنيين ومديرًا للمسرح لكل الأعمال الفنية لأسرة ميديتشى وبلاطها، وهو أيضًا فنان يُشار إليه بالبنان . عام ١٥٨١ ميلادية يتفنَّنُ فنتشنزو جاليلى "إمام النظرة التعصبية FANATIC وبتصوراته العمياء للموسيقى الإغريقية" لتجربة تحليلية لنظرية "أسلوب الريسيتاتيڤو"* "STILE RECITATIVO" فى الديالوج [٢٤] . لكن (بيرى) PERI يكتب فيقول : مع الاعتراف بأن الأهمية هنا للشعر الدرامى، فإننا يجب أن نَتبّع ونُقلد الكلمات بالموسيقى والأغانى .... لقد اجتهدت بكل قوة لكى أكتشف الحالة النفسية والمِزاج MOOD الأكثر مناسبة للشعر وأبياته ...." وهنا يتابع بيرى بكلمات مفاجئة : "لا أستطيع أن أُقرر أنّ هذا الأسلوب الغنائى هو نفس أسلوب الإغريق أو الرومان لكننى أظن أن أسلوبنا يتوافق مع تعبير لُغتنا نحو النزعة إلى السلام والهوى والرغبة". [٢٥] أو لعلها فى واقعنا المعاصر لغتنا الإيطالية.

---

* الريسيتاتيڤو : RECITATIVO الإلقاء الملحون، موسيقى صوتية هى وسطٌ بين الكلام والغناء تُصطنعُ فى تأدية المقاطع القصصية أو الحوارية فى الأوبرات - المترجم.

بعدها تبدأ موجه التعبير بالإسراع ، ١٥٩٤ ميلادية تخرج عروض KÉTORMÚ PARNASSUSA (L´AMFIPARNASSO) تتبع طريقة كوميديا المادريجال فى أربعة أجزاء : بعد البرولوج يتبع (١٤) أربعة عشر جزءًا من أصوات خُماسية خلف بعضها البعض عن القصة والإبيزود والإنترلود وفى غير انفصال ، كما يظهر الكورس كرفيق مشابه للكوميديا دى لارتى وأدواره - بانتالون ، بدرولينو ... إلخ ... PANTALONE , PEDROLINO يظهر وكأن الكورس يتوقع حادثة موت، مُوزِّع النفس يبكى وحيدًا على إيزابيلا ISABELLA . يضع كلٌّ من چاكوبو بيرى وأوتاڤيو رينوتشينى الخطوة الحاسمة فى عملين هامين : فى عامى ١٥٩٣ ، ١٥٩٤ ميلادية فى وطنهما وعلى نمط (كاميراتا) الصغير CAMERATA يقدمان فى قصر النبيل CORI العرض الأول لعمل (مفقود حتى الآن) بعنوان (دافنى) DAFNE (لم يزل آنذاك فى صورة الوسيط INTERMEDIATE- مع الباليه) . ثم فى عام ١٦٠٠ ميلادية يعرضان EURIDICI (يوريديتشى) التى عرضت حادثة زواج ملك فرنسا هنرى الرابع من ماريا ميديتشى . بقيت لنا كلمات وموسيقى هذا العرض. وكانت هى "الأوبرا" الأولى فى العالم (الكاملة طبعًا على اعتبار أن المراجع تُشير إلى أنّ دافنى هى الأوبرا الأولى - المترجم) [٣٦] . أخذ مونتڤردى * المبادرة بعد ذلك ، بعد مرور سبع سنوات على العروض الأولى - الأوبرالية فى إعادة إعداد العمل

---

* كلوديو مونتڤردى CLUDIO MONTWVWEDI (١٥٦٧- ١٦٤٣م) مؤلف موسيقى إيطالى . أسهم فى الثورة الموسيقية الإيطالية فى مطلع القرن السابع عشر الميلادى - المترجم.

الأوبرالى الأول مُقدمًا أوبراتين (الفلوت فى الموسيقى، أورفيو) FAVOLA IN MUSICA , ORFEO. لم ينظر مونتڤردى إلى الوراء، لكنه بنظرة ثاقبة إلى الأمام اتجه إلى نموذج مسرحى أوروبى جديد (المقصود هو فن الأوبرا - المترجم).

الإضحاك بين الصناعة والفن

يبدو حتى الآن أن غالبية النماذج لنوع المسرحية قد خرجت فى الغالب من البلاطات ومن رحم البيئة الأرستقراطية . والآن تتقدم المسرحية لتُشكل لنفسها إطارًا اجتماعيًا عريضًا بعد أن استندت فى أنواعها السابقة إلى رغبات الشعب، كما يُرى فى اهتمامات موضوعاتها بشعوب "المُدن" ، المواطنين وصغار طبقة المواطنين. جماعات "الشعب" من الفلاحين لم يكن لهم نصيب يُذكر فى نماذج المسرحية ولم يكونوا بين الشخصيات الهامة فى المسرحيات ، لذلك لم يُلاحظ أى إبداع على دورهم كمبدعين . سارت الأمور على نمطها الأول ، نقد اجتماعى، أجواء "كرنڤالية" يلجأ فيها مُبدعوها إلى إحيائها تكرارًا للسابق عليها.

على جسر "العصور الوسطى" الترفيهى الشعبى فى مراحل الانتقالية TRANSITION تصعد إلى سطح الفترة شخصيةُ (جيان جيورجيو أليون . GIAN GIORGIO ALIONE (١٤٦٠ - ١٥٢١) ميلادية واحد من المغنيين

الجوّالين الذى نشر الترويح والضحكات لقصور الإقطاعيين الصغار ، تمامًا كما رفّه عن جماهير المُدن بكوميدياته FROTTOLA التى تُمثلها شخصيات ZUANE ، وزوجته والكاهن، والتى تستند ككوميديا إلى نوع FARSA القديم التقليدى . وبرغم إيقاعاتها الشعرية واستعمالها للغة الدارجة - لغة الشعب العامة - إلا أنها حظيت باستقبال الجماهير واستحسانها حتى أثناء مُزاملتها لأنواع مسرحية أخرى مثل الفرق المسرحية وأعمالها ذات صبغة (المواطنة) على غرار CONGREGA ، COMPAGNIA (جماعات التمثيل) . حوالى عام ١٥١٠ ميلادية عملت جماعة COMPAGNIA DELLA CALZA فى مدينة فينيسيا الذين عرفتهم الجماهير من كتابة اسم جماعتهم على جوارب أحذيتهم . يتحدث عنهم (مارينو سانودو) MARINO SANUDO وعن أعمالهم رافعًا بعض أعضاء الجماعة إلى القمة : مثلاً النبيل "CHEREA" LUCCAI (الاسم نابع من درامات بلاوتوس) والذى له علاقة سياسية مع المجر . ثم شخصية أخرى هى BURCHIELLA الشهير بأنطونيو دا مولينو ANTONIO DA MOLINO، أو DOMENICO TAGLIA CALZÉ ويبدو أن كلهم كانوا من النبلاء الصغار المحبين للأعمال الفنية . ظهر معهم متأخرًا على المسرح - لكن فى مناسبة أخرى - زُوان بولو ZUAN POLO وولده كيمادور CIMADOR[٢٧].

فى نفس عام ١٥١٥ ميلادية تبدأ جماعة مسرحية تحت اسم CONGREGA DEI ROZZI فى منطقة سيينا SIENA ولابد من ذكر جهودهم لتقديم نوعين

من نماذج المسرحية هما : COMMEDIA ،DRAMMA RUSTICALE POPOLARE (الدراما الريفية البسيطة ، الكوميديا الشعبية) . ارتبطت أحداث المسرحية فى النوعين بتعقيدات معيشة الفلاحين لكشف وجهات نظرهم الساذجة من خلال المسرح. وهنا يجب علينا الانتباه إلى أن نظرة الفلاحين ومعيشتهم لا تتحقق على المسرح، ولكن الهدف الأصلى أو المضمون الدرامى للنوعين هو فضّح نظرة الفلاح أمام جماهير المدينة. تفاصيل النوعين لا تخرج عن كونها BRUSCELLO ("خُيَيْطَاتٌ تصغير - خيوط - رفيعة ، توبيخات ساخرة TAUNT") تبعد كثيرًا عن المضامين الأدبية للمسرحية. مثل هذه النماذج لم يبق طويلاً ، فسرعان ما يسير إلى السقوط والاختفاء كما حدث عام ١٥١٢ ميلادية . وفى نفس الوقت قدّم أجستيونى إتشيجى فى قصره بروما مسرحية رعوية. لكن الجماعات المسرحية اجتهدت فى التكاثر، الأمر الذى يبرره ميلاد جماعات مسرحية كثيرة فى الربع الأول من القرن السادس عشر الميلادى . أُطلق على رؤساء هذه الجماعات "SUGNORE ROSSO" . كان لهذه الجماعات كُتابها الدراميون ، وكذلك مراجعون للأعمال الدرامية يقرأون المسرحيات ولهم الحق فى تعديل بعض أجزائها أو مشاهدها . البطل عادة والذى يظهر كقاسم مشترك أَعْظم فى كل المسرحيات شخصية CONTADINO ، ومعه شخصية VILLANO والتى عادة ما تكون شخصية من ريف القرية . تبحث موضوعات الدرامات فى مجموع ما يخص طبقة الفلاحين، ناقدة كل أنانى يسعى إلى استفادة نفسه على حساب الآخرين ومنتقدة الفلاحين الأجلاف. قدّمت جماعة

NICCOLO CAMPANI شخصية "STRASCINO" في مسرحية IL COLTELLINO (السّكين الصغير) - باروديا فلاّحية ، حققت نجاحًا ساحقًا . مما اضطر السنودس عضو المجمع الكنسى فى TRIDENT إلى وقف تمثيلها[٢٨] .

إذا ما فحصنا لماذا تضمنت المسرحيات الفلاح على هذه الصورة - فى منتصف القرن - من الكراهية للشخصيات الفلاحية ، فإننا لابد أن نُفكر فى عداوة بين ناس المدينة وسكان القُرى. بحث دچيجلاچوف مُقدمات أسباب هذا العداء فى الكوميديا دى لآرتى التى كتبها ، فرأى أن الأسباب اقتصادية بحتة. رفع الفلاحون أسعار محاصيلهم ونِتاج الزراعة ، وهو ما حدا بالفرق المسرحية بالمدن إلى استهدافهم بالسخرية والساتيريات . كان هذا واحدًا من الأسباب [٢٩]. والآن من المهم أن أُعرِّج على هذه الحادثة لطرافتها . عُرف ANGELO BEOLCO باسم RUZANTE . وُلد طفل غير شرعى لطبيب ثرى من بادّوا . ثم التحق الولد عندما شب بخدمة أحد النبلاء فى ڤينيسيا فكلّفه النبيل بمهمات تقتضى الثقة. فى الصيف يُنجز الولد - الشاب الآن - بعض الأعمال الإقطاعية بدل سيده النبيل، وفى الشتاء يُصبح مُضحكًا مُهرجًا فى "حفلات القصر" . عام ١٥٢٠ ميلادية عندما اشترك لأول مرة فى كرنڤال ڤينيسيا "مثّل دور الفلاح بإجادة تامة" (كوميديا فى فيلاّنسا - ڤينيسيا) COMMEDIA ALLA VILLANESCA التفت حوله جماعة من المشاهدين ، (ألڤاراتّو ALVARATTO من نسب الشرفاء، ومواطنو بادّوا ، زاناّتى ZANNETTI ،

والصانع كاستينولا CASTEGNOLA وكورنليو CORNELIO . لعب الشاب في المسرحيات عادة دور – الكاراكتير CHARACTAIRE ، كتب الحوار روزانت RUZANTE . المسرحية صورة عبودية انتقالية من "المونولوج الضاحك ، ومن المشهد المسرحي الذي اختص به تمثيل الميادين إلى هذا النموذج الكلاسيكي الحامل لعدة خطوط، إلى المسرحية الضاحكة – الكوميدية" – كتب ذلك (هوراني ماتياش) HORÁNYI MÁTYÁS في إحدى دراساته [٣٠]. وحتى لو استعمل روزانت حقيقة الموتيفات القديمة، فإنه هو نفسه قد صنّف النوع إلى "من كَفَن الميت يُفصّل ملابس للأحياء".

من بين تسع مسرحيات نعرض مسرحية (الطائر المُتقلبّ)، كما أنَّ ما يميز الدراما الشعبية وحدودها الريفية هو الديالوج الثاني أو ما يُسمى (بيلورا) BILORA (حوالي عام ١٥٢٨ ميلادية) وفيها شخصية البطل بيلورا – هو نفسه اسم المسرحية – يقتل زوجته لخداعها بالحُب عجوزًا من تُجار فينيسيا . داخل هذه التطورات تنتمي دراما (لأنجيلو ليونيكو) ANGELO LEONICO بعنوان TRAGEDIA DERRO IL SOLDATÓ (تراجيـــديـة الجندي) . تبنّى موضوعها على حادثة حقيقية وقعت، ولتؤدي الغَيرَةُ إلى صراع زوجين وإلى نهاية القتل لهما . شكل كلاسيكي في الواقع . لكن كريزيناش يطلق على الدراما مصطلح "دراما المواطنين الواقعية" [٣١] . استعمل BEOLCO في ممارساته المسرحية اللغة الدارجة للشخصيات ليُفصح عن نماذج الشخصية. يلجأ ممثل من فينيسيا – (أندريا كالمو) ANDREA CALMO إلى المبالغة في استعمال

لهجات اللغة الدارجة هذه فى أدواره فى الدرامات الفلاحية التى يقوم بالتمثيل فيها . والواقع أن بهذه اللغة بين ستة أو سبعة من أنواع الديالكتيك - اللهجات العامية الخاصة بطبقة الفلاحين . هذا التقليد النابع من غريزة الممثل قد غَزَا الاعتدال والتوازن الذى حدده المؤلف لدرامته. ثم حادثة مشابهة لنفس الموقف حدثت فى أحد عروض "الميموس" والممثلون يُرفِّهون عن النظارة . ففى النوع CHEREA استعملت شخصية ZUAN POLO فى دور "السيد الكبير" - "MAGNIFICO" وولده التقليد بمبالغة ، وكان ذلك سببًا فى شُهرة كيمادور CIMADOR [٣٢] .

ينتمى العرضان الأخيران الذى تحدثتُ عنهما فى هذا التصنيف إلى الإضحاك الصناعى - بالصنعة الفنية. وهنا تتبقّى خطوة صغيرة لمجموعة الممثلين على الاحتراف واختيار الكوميديا طريقًا لهم . هذه الخطوة أَقْدمَ عليها MAPHIO DEI RA عندما عقد عقْدًا عام ١٥٤٥ ميلادية مع ثمانية من الممثلين لمدة ستة شهور، اشتمل العقد على أن يعملوا فى ضواحى بادّوا ويقدمون أعمالهم المسرحية ، والذى لعب فيها MAPHIO دور (زانىّ) ZANNI فى عروض الكوميديا دى لآرتى [٣٣] . أدى ذلك إلى انتشار الكوميديا دى لارتى فى المسارح الأوروبية العالمية كنموذج حديث . لم يُكتب على نوع مسرحى آخر كما كُتب عن الكوميديا دى لآرتى ، ومع ذلك فإننا نتقابل مع عموميات أخرى وتعميمات كثيرة . سمعنا عن استمرار الكوميديا دى لآرتى لقرنينْ من الزمان وأنها "عاشت" منتشرة هنا وهناك خلال فترة القرنينْ . ومعنى الاستمرارية يعنى

أنّ هذا النموذج المسرحى قد أتى بجديد على شكل المسرحية ، وأنه استطاع التأثير فى لغات أوروبية أخرى وأنه مسَّ أنواعًا أخرى من النماذج المسرحية ، وأنه تبادل الوظائف الفنية معها .. ثم انتهى مُضمحلاً. لذلك نتحدث عن هذه العلامات وهذه الأخبار ، والتى تعود إلى القرن السادس عشر الميلادى . فى البداية لابد لنا من الإشارة إلى أن "الكوميديا دى لارتى" بدلالاتها وعلاماتها قد بدأت المسارح فى استعمالها فى القرن الثامن عشر الميلادى . وحتى ذلك التاريخ كانت أنواع أخرى تُسيطر (TALIANAیALL – (مسرحية :النموذج الإيطالى") كما تحدث المؤرخون عن RECREAZIONE COMICA ("المشاهد الكوميدية" التى استهدفت التسلية والترفيه ، كما كانت هناك مسرحيات SOGGETTI COMICI") المشاهد الكوميدية، ثم بعد كل هذه النوعيات جاءت COMMEDIA MPROVVIOSیALL "الكوميديا المرتجلة" . أُطلق على الفرق المسرحية مصطلح COMPAGNIA.

وثانيًا ، ثم إن القرن السادس عشر الميلادى ترك لنا ثلاثة (٤) اسكتشات تصميمية SKETCH هى : كتابات (ماسّيمو تروريانو) MASSIMO TROJANO عن عروض "الأماتير – الهُواة" (الكتابات عام ١٥٦٨ ميلادية ، وهذه العروض حملت مصطلح "ESTE - GY ÚJTEMÉNY" (انتقاءات المساء (SELECTION – مخطوطتان فى مكتبة بارْما PARMA – . أما أقرب بيان إعلامى فيعود إلى القرن السابع عشر الميلادى ، ويبدو منه أنه يعكس حالة العروض التقليدية القديمة التى سادت فى الثُلث الأول من القرن السادس عشر

ميلادى . وهذا البيان الإعلامى لا يتجاوز رُبع حجم الكتاب. فى البداية كتب المؤرخون الزملاء عن (الأقنعة) هذا التصريح ساعتها يعنى كثيرًا عن تلك الأيام . لأنه يحدد الشخصية ، والنموذج ، وما حولهما من أدوار وشخصيات، وكذلك الأزياء ، والسلوك ، وتفسير الشخصية ، والقناع ، بل وكل النموذج الكامل للمجتمع آنذاك . لذلك أطلقوا مصطلح TIPI FISSI (النماذج الارتجالية) . صوّر النوع شِعرًا لأول مرة (يوخيم دى بِلاّى) JOACHIM DU BELLAY على الشكل التالى :

لنرى زانىّ وماركانتونيو MARCANTONIO كيف يمزحون ويهزلون مع سيد فينيسيا الكبير [٣٤] (ترجمة شيكلوشى ميهاى - SIKLÓSI MIHÁLY).

بقيت عدة معلومات عن العروض التى جرت بين أعوام ١٥٦٠ ، ١٥٦٦ ميلادية. أقربها يتحدث عن اسم MAGNIFICO التاجر الثرى من فينيسيا - سبق الحديث عنه عندما ذُكر اسم الشخصية PANTALONE بانتالون . الدور المهم الثانى هو ZANNI خادم فى المدينة يُصبح قرَويًا . هذه الشخصيات الثلاث (المقصود هنا شخصيات التاجر الثرى ، بنتالون، زانىّ - المترجم) تنقسم وتتفرع إلى فرعينً نوعيينً : الفرع الأول "PRIMO" يُصنف شخصية حادّة الذكاء ، والفرع الثانى "SECONDO" تنتمى إليه شخصيات غبية تحمل عقل الأطفال. ثم شخصية (فرانسيسكينا) FRANCESCHINA التى يتغير اسمها ويتبدّل عبر العصور فى ذلك الوقت . عندما لم تكن هناك ممثلات للقيام بدورها كان

الرجال يقومون بالدور النسائى هذا . سريعًا ما تلحق شخصية DOTTORE (الطبيب) ببقية الشخصيات ، مُدّعى الطب الكوميدى المتفاخر المُتبجّح بشهادته الجامعية وباللغة اللاتينية الفجة (لغة المطابخ) المتباهى بالطب والقانون. فى المسرحيات الأصلية فى جنوب إيطاليا استُبدلت شخصيته بشخصية COVIELLO . من اللحظات الأولى لم يحمل العُشاق الشباب INNAMORATI أى نوع من الأقنعة . حازت شخصية CAPITANO على شُهرة واسعة . فى عام ١٥٢٠ ميلادية استعملت مسرحيات "FARSA SATYRA MORALE" شخصية الكابتن (إسبامبانو) SPAMPANO من الشخصيات الأثرية القديمة فى درامات كوميديا أروديتا حتى لا يغيب عن العروض الصوت المُتبجح العالى. هذا النوع من المسرحيات غاص بعُمق فى الحياة الاجتماعية - السياسية الإيطالية تاركًا آثارًا قوية على سلطة الُحكم الأسبانى : على سوء النوايا ، الاعتباطية الاستبدادية لجنود الجيش ، تجسيم الغزاة ذوى العقول الفارغة . فى نابولى لم يكن بوسع أحد التحدث بالأسبانية أو حتى حَمّل اسم أسبانى. لقد صوَّرت المسرحيات هذه الأحوال على أنها خطر داهم . بعد الشخصيات التى جاء ذكرها سابقًا، ظهرت شخصيات جديدة محفورة فى تاريخ المسرحية : بدءًا من عام ١٥٧٠ ميلادية تبرز شخصية (أرلكّينو) ARLECCHINO ثم بعد ذلك تحت اسم PAGLIACCO، TABARINO ، ومن عام ١٥٧٦ ميلادية تأتى شخصية (بادرولينو)

PEDROLINO لتُسمى بعد ذلك فى أماكن أوروبية أخرى PIERRO . عام ١٥٧٥ ميلادية تَهلُّ شخصية (بوراتينى) BURATTINI)والتى سُرعان ما تُصبح بطلاً عرائسياً) . وفى نفس الوقت أظهرت شِخصية PULCINELLA (بالسينيلاّ) كثيرًا من خصائص الشخصية وعلاماتها تعود إلى أسلوب التعبير الشعبى الماضى - (ذكروا أيضًا عن علاقة بين هذه الشخصية وشخصية (سيسيرُّوسا) CICIRRUSA عند أتيلاّنا) . وكما نرى فإن مُجمل الشخصيات متنوعاتٌ للشخصية زانّى . وبين الشخصيات لابد لنا من ذِكر بريجيلاّ ، إسكابينو، مازّاتينو ، إسكاراموشيا BRIGHELLA , SCAPINO, MAZZATINO , SCARAMUCCIA (٣٥) .

على أكتاف هذه الشخصيات المسرحية تكونت الفرق المسرحية . سُمعت أصوات أخرى عن شخصية (أندريا) ANDREA فى باريس عام ١٥٣٠ ميلادية. منذ عام ١٥٦٨ ميلادية يجرى الحديث فى مانْتوا عن اسم لشخصية ALBERTO GANNASA . ثم تظهر عام ١٥٧٢ ميلادية ومرة أخرى من باريس شخصية FIRENZEI SOLDINO ، وشخصية ANTON MARIA . منذ تاريخ ١٥٦٨ ميلادية وتستقر الكوميديا دى لارتى فى الحياة العامة تبدأ الفرق فى السفر لتجوب البلاد والمدن بعروضها شمال ايطاليا وإلى شمال الشمال حيث بلاد أوروبية لها لغاتها الخاصة . وأسرد هنا الفرق التمثيلية الهامة (وتواريخ امتداد عملها) (٣٦) .

- فرقة جيلوزى GELOSI ما بين أعوام ١٥٦٨ - ١٦٠٣ م .

- فرقة كونفِدنتى CONFIDENTI ما بين أعوام ١٥٧٤ - ١٦٣٩ م .

- فرقة يونيتى UNITI ما بين أعوام ١٥٧٨ - ١٦٤٠ م.

- فرقة دسيوسى DISIOSI ما بين أعوام ١٥٨١ - ١٥٩٩ م.

- فرقة أسّيسى ACCISI ما بين أعوام ١٥٩٠ - ١٦٠٩ م (؟) .

- فرقة فادالى FEDELI ما بين أعوام ١٦٠١ - ١٦٥٢ م.

لا يجب علينا الاعتقاد بأن هذه الفرق السابق ذكرها كانت تُصعّد الشخصيات التى ذكرتها باستمرار على خشبة المسرح. إذ عادة ما تعرّضت بعض الفرق خلال سنوات عملها الطويل إلى اهتزازات مالية وغيرها ، وإلى الغيرة من بعضها البعض وإلى نزعة التسابق بين الممثلين وإلى مُنغصّات المهنة، لكن المحافظة على التقاليد كانت كالآتى : من الضرورى تواجد الشخصيات الرئيسية داخل الفرقة . وهو ما سهّل جزءًا من متاعب المهنة ، لكنه أدى إلى مشكلة أخرى عندما يترك أحد الممثلين الفرقة فجأة ومن غير إنذار سابق .

طبيعى أن هذه الفرق كان بجانبها فِرق صغيرة أخرى تواجدت - وأحيانًا بلا أسماء لها - فى المدن الصغيرة وفى الأسواق الريفية . تضمن الارتجال كثيرًا من النقد الاجتماعى المباشر المواجِه . كانت الفِرق بحق صوت "الشعب" . عملت الفرق المسرحية الكبيرة تحت رعاية وحماية مؤيديهم من النبلاء والأمراء . فى

البداية تحمّل نبيل مـانّتوا حماية فرقة مقاطعته وطبْع إعلانات قدّمتها الفرقة لزُوّارها من المشاهدين . تخوّف كبار رجال المدينة وسادتها الكبار من خطورة هذه الفرق ضامرين شرًا فى نفوسهم . صحيح أن الهدف كان ينظر بعين الاعتبار إلى تنمية الذوق وتضمين الارتجال صِيغًا اجتماعية مفيدة . لكن أحيانًا ما كان يحدث أن تسير الشخصية المسرحية على هَواها وتُلقى بعبارات خارجة تتعلق بموضوعات حساسة أو خطيرة . عام ١٥٨٢ ميلادية أرسلوا فرقة مسرحية بكاملها - نتيجة خطأ ارتكبته - إلى الأَسْر * . نوعان من الجماهير النظارة أتيا بنوعينّ من العروض المسرحية . لكن الفرق الكبيرة عادة ما كانت تميل إلى العروض ذات المستوى الأدبى . أما صغار الفرق فكانوا لا يقدمون إلا الخفيف السطحى من الآداب .

فى التطور المتأخر لاحقًا تكوّن أساس السيناريو الأدبى فى صُلب العروض ، وازدادت موضوعات الرعاة بل لقد امتد التطور إلى إعداد موضوعات جادة - تراجيدية فى بعض الأحيان . هذا التحوّل امتدادًا EXTENT ونطاقًا مُترامى الأطراف وصل إلى حَدٍّ إدخال الأحداث التراجيدية فى صُلب نماذج وشخصيات الكوميديا دى لآرتى ليترك مذاق الفُلفل على العروض (يُفلفلها نكهةً) مذاق شهى تستقبله آذان الجماهير. هذا التحوّل سمح مؤخرا بإطلاق مصطلح : Opera والذى يعنى " أعمال القصور الملكية " [٣٧].

---

* أُرسلت الفرقة كلها إلى العمل للتجديف على سفينة شراعية كبيرة باعتبار أن أعضاءها المخطئين من فصيلة الرقيق أو عبْد القادس GALLEY SLAVE - المترجم .

لا تزال المسرحية الأدبية الحاملة لرمز النهضة الإنسانية وعروض مسرحيات الفُرجة التى تجرى فى بلاطات الكنيسة ترتبط بمواعيد الأعياد. مع أنه كان من حق الفرق المسرحية المحترفة أن تُقيم عروضها فى الوقت الذى ترغب فيه ويُلائمها. ومن الطبيعى أن الفرق المحترفة كانت تقيم عروضها لحاجة العيش والحياة. كان للاحتراف الذى سارت عليه هذه الفرق، إضافة إلى استقلالية تمتعت بها، أنّ توسّع عملها فى بلاد أوروبية كثيرة. فبعد العمل والعروض فى الشمال الإيطالى زارت الفرق المحترفة كُلاً من باريس، ليون Lyon، لندن، مدريد، ميونيخ، لِنز - النمسا حيث ذاقت هذه العواصم الأوروبية الكبرى طعم وشذا مسرحياتها. كثيراً ما زاروا بعروضهم أشبيلية، توليدو، نيتنجهام، ريدنج Reading، وقلعة وندسور Windsor. عرضت الفرق سنوياً حياة " الكرنفال " فى شكله الوثنى بظهور الشخصيات المُتلبِّسة للروح الحارسة Demonic . ومن الطبيعى أن إحساساً بالمعارضة وعدم القبول قد جال فى ذهن الجماهير عن مثل هذه الذكريات وعن مصير هذه الكرنفالات والتى تزعمتها شخصيات الشياطين، والعبيد بنصف أقنعتهم المدهونة باللون الأسود، وحوادث الحب وغيرها، وما دبّره العجوز بنتالون من خِداع للشابات من البنات، وهو ما ختم هذا النوع من المسرحيات عادةً بمشاجرات حامية [٣٨].

لم يكن انتقال الفرق إلى أنحاء بعيدة داخل أوروبا نَشْرًا واتساعاً بقدر ما سبب أحيانا بعض المشكلات بعد انتهاء العروض المسرحية مباشرة. ولا شك أن أوروبا قد نَعمت وسعِدت بهذا النوع من المسرحيات بأشكالها الحاملة للقوة

الفنية والتى دفعت بها دفْعاً إلى الترّحُل والتحريك Mobility . فى ذلك الوقت كان رأس المال والاقتصاد يعانيان من الانهيار البطيئ لمؤسسات الإقطاع. فَبقى راضياً ووافياً بالمراد Adequate لكل أنواع نماذج المسرحية طالما تتحاز لنوع الكوميديا دى لآرتى.

- نماذج مسرحيات أوروبا الغربية فى القرن (١٦) ميلادى

انطلقت هدية إيطاليا المُتلألئة إلى غرب ووسط أوروبا. أحياناً ما كان الإشعاع النهضوى يرُد الصدى ويرتد Reverberate، وأحيانا أخرى يصطدم بالضبابية. كثيراً ما تقابلت الهدية مع محاولات أخرى قريبة النّسب، ومرة ثانية وجدت نفسها بين بيئات غريبة. لقد اختلفت الأشياء والأحوال فى تلك السنوات. أدت نُظم الإقطاع إلى قلق داخلى فى نفوس الفلاحين حتى انفجرت الأحقاد إلى الخارج بالتمرد والحروب ووصل الأمر إلى السحق بالقدمين قسوة واستعلاءً. كانت الأيديولوجيا الدينية تقف خلف هذه النزاعات: كانت الاعتراضات ضد نُهاَّب المال والرزق، ثم " البروتستانتية " وما حملته من المعاطف (جَمعٌ مِعطف) المختلفة المتباينة التى تحملها بما يُذكر بموت العشرين، والحشود، ثم صعود اسم لوثر إلى العَلَمَ، ثم أسماء (توماس مينزرى، السيدة كالڤين، إزڤنجليه) Tomas

Münzeré, Mrs. Calvin, Zwinglié. أكبر هذه الحروب وأضخمها كانت ترفع شعار " القيصرية الرومانية - الألمانية " عندها يقطع الملك هنرى الثامن علاقته بروما، ويعود إلى " التراكمات الأصلية القديمة " وسرعان ما تصبح بلاده كلاسيكية جغرافية. أما الفرنسيون فيكسبون حربهم الدينية، ومع ذلك ينجحون فى إيقاظ الملكية. أما أسبانيا فهى أغناهم وأكثرهم ثراءً فكل ذهب العالم النهضوى الجديد بين أيهديهم. لكن خلف هذا الفخار والروعة تختبئ ظلال فى سقوط الحكومة مرتين، وتدمير أرمادا Armada .

بين الحروب الضخمة، ظهرت قوانين إنتاجية واجتماعية: أخذت فيها البنوك المحلية تُعضد بالأموال خطوط الحرب التابعة للملوك والقياصرة. وأصبح - مؤخراً بعد ذلك - كبار البنكيين هم المتحكمون فى مسار التاريخ وهَم القوة أيضاً. هذه القوة - وليست أوروبا فى التاريخ فقط - تحصد قُرب نهاية القرن أول نصر مصيزى لها: الأراضى الألمانية نصفها مستقل وطنيًا، والنصف الآخر ثورة مواطنين ضد الإقطاع. تُلفُّ العلاقات الاقتصادية- والاجتماعية - والسياسية - والإيديولوجية، تلف شعب أوروبا الغربية فى تضافر شديد، وهو نفس التماسك فى عَالَمِ المسرحية وهو ما تشير إليه العلاقات المتماسكة ووحدة نماذج المسرحية. ولما كانت دراستنا هذه لا تبغى التحدث عن مسرحيات قومية من بلد ما بعينه، فإننا سنتطرق بالتحليل إلى عالم المسرحية فى القرن السادس عشر الميلادى وإلى النماذج الكبرى والفرق المسرحية ذاكرين بعضاً من تغييرات تناولتها للتعريف بهذه الفترة من القرن والتعبير عنها فى أمانة.

تتولّد وتتوالى المعلومات عن العادات الدرامية لطبقة الفلاحين التى نالت قِسطاً وافراً فى تقويم الأعياد المسيحية. مثل هذا " النمو والترعرُع " من الساطورناليا القديمة الأثرية Saturnalia والموروثة من عالم الجُزر البريطانية، والباقية تحت تسمية "Lord of Misrule" ("سيّد الفوضى ") كواحد من العادات. نتقابل فى كل دور أوروبا الغربية مع أنواع وأنواع من الكرنفالات . ولا يزال " كرنفال الحمار " موجوداً يعيش هانئًا مع بقية الأنواع الأخرى (كما حدث عام ١٥٢٧ ميلادية فى (لون - ليون Laon بفرنسا). لذلك لم يكن من الصدفة أن يكون المصلحون ورُواد حركة الإصلاح الدينى البروتستانتى فى القرن السادس عشر الميلادى كما فى چنيف يعاقبون بالمَنعْ ما يحدث .. " أمام عين الرب أغان يندّى لها الجبين، وتعبيرات رخيصة وغير نقية وأقنعة وتقمصات " تبدو عبثًا، لكنها لا تزال يقظة وموجودة وبكل قُواها فى الاحتفالات (أعوام ١٥٢٤ ، ١٥٤٢ ، ١٥٥٥ ميلادية) [٣٩].

فى عام ١٥٣٩ ميلادية يتم إلغاء مسيرة احتفالات الأقنعة فى نيرنبرج المُسماة Schönbartlaufen . ونفس الإلغاء يحدث فى إنجلترا " للقساوسة الصغار " المُعدّين لوظائف القساوسة من طلاب المدارس وخدم الكنائس. ثم غريبة هذه

الممنوعات التى تنال الدراما أيضاً. فمثلا بدءًا من عام ١٥٥٥ ميلادية صدرت لائحة بالمحظورات الممنوعات الآتية: محظور تمثيل أو تقمصّ "Robert Hud" الذى هو روبين هود Robin Hood، أو Little John، Abbot of Unreason (أبُ الأغبياء)، الملكة مايو. وفى يورك York تعترض الجماهير على اختيار يوم القديس Thomas وعلى زوجته عام ١٥٧٢ ميلادية. ومع كل هذه الاعتراضات تستمر الاحتفالات الدينية وطقسيات الزراعة كما فى احتفالات يوم الاثنين يوم المحراث Plough Monday . هذه التأثيرات المتبادلَة تكشف عن أنّ ممارسات الكنيسة خلّفت عند عادات الشعب (" كوكبيات - مجموعة نجوم ") Constellation وفى الألمانية (" SternsinGen") هذه الكوكبيات ومجموعة النجوم تعودان من جديد تُلاحق الأصول القديمة الأثرية وأشكالها (٤٠) وفى انتباه وحذر للتغييرات السيولوجية - التياترالية التياترولوجية، فقد تجرى من جرّاء تمردات الفلاحين ظهور - " Villain" ڤيلين شخصية خبيثة مراوغة أو " فلاح مُتعافى "، ففى إنجلترا تعنى كلمة Villain " - Blackguard" الوغد بذئ اللسان. وهذا ما جعل خشبة المسرح الإليزابيثى تتحول إلى عصر الفضول والمكائد والعلاقات الغرامية السرية.

خيوط اتصال كثيرة ربطت دول أوروبا الغربية رغم اختلاف الخصائص فى بلد عن آخر، وهذه الاختلافات بسيطة لا تُمثل الكثير فى خيوط الاتصال والإعلام. ولعل ذلك الاختلاط البسيط يكون مفهوماً وطبيعياً لأن الأهم فى نماذج الشخصية فى المسرحيات هو " المضمون الأيديولوجى " على اعتبار أنّ القرن قد حَمَلَ بين ضلوعه اهتزازات وهزّات سياسية - أيديولوجية كبيرة. فى البلاد الواطئة الألمانية (التى تتحدث الألمانية خارج الحدود الألمانية - المترجم) فالمسرحيات - Passio الآلام تلقّت كل معلوماتها من جنوب ألمانيا، ومن تيرول Tirol، ومن المُنحدرين من مناطق سويسرا (ألسفيلد، فيللينجن، بُوزن، إسترزنج، لوزرنْ) Alsfeld, villingen, Bozen, Sterzing, Luzern. وكلها مناطق ريفية لم يمسّها ولم يصل إليها الإصلاح ولا حركة المُصلحين. وحتى منتصف القرن الأول فإن الحروب الفلاحية لم تصل هى الأخرى لهذه المناطق الريفية لحْمًا وَدَمًا. إن أعظم وثيقة على ماهية العروض المسرحية هناك تنتمى إلى - Luzern لوزان والتى صدرت عام ١٥٣١ ميلادية تحدد صيغة العرض - مُخرجه ومُحرر الوثيقة بنفسه (رينوارت سيسات) Renwart Cysat وحمداً لله أن بقيت الوثيقة كلمات ورسومات. جرى العرض فى ميدان سوق ڤيينا Wienmarkt.

ولدينا ثمانية أجزاء من (الحوار). من هذا الأثر يتضح أنّ هناك خمسة مستويات طبقية مثلتها أدوار المسرحية " من أعلى الطبقات إلى أدنى الطبقات ":

١ – شخصيات: Proclamator المُنادى، Istenatya، Salvator جندى فى جيش الخلاص، موسى، Torturer المُعذِّب، لوتسيفر – الشيطان Lucifer.

٢- شخصيات: ماريا، آدم، حواء، الطفل المسيح، ميهاى الملاك الرئيسى Mihály، بِلْزِبَبْ Belzebub، Asmodeus، أستروس Asterot.

٣- شخصيات: بقية الشياطين والملائكة، الرُسل والحواريون.

٤ – شخصيات: الرعاة، وأَبَوات الكنيسة.

٥ – بعض الحوارات القليلة على لسان شخصيات ثانوية.

كشف العرض – والعروض المشابهة – عن محاولات إعادة روح الحياة لتقاليد العصور الوسطى. يصل الممثلون عبر عدة شوارع تُوصل إلى مكان العرض الواسع العريض. قائد العرض الذى يُمسك بنسخة المسرحية أخذ مكانه على خشبة المسرح وفى يده عصًا غليظة يُوجّه العرض من مكانه. الحق أنهم أجادوا التدريب مُركزين على الترفيه خاصة فى مشاهد التعذيب والنار. أولاً يعلن قائد العرض أن الشعر فى النص اقترب من اللغة الشعبية، بل لإثبات ذلك فإنه يبدأ فى إلقاء بعض العبارات الدنيوية الأهلية Goliardic Poetry . عندما يصل المُقدم إلى حوار من الإنجيل فإنه يقرؤه باللاتينية. بقيت مسرحيات أخرى إلى جانب تلك

المسرحيات تميزت بالشعبية البسيطة. يؤكد ذلك أن بلدية المدينة حددت مواعيد ثابتة لعرض العروض، ونُظم حماية الجماهير وترتيبات وصولهم إلى أماكنهم، وكذلك حماية العرض المسرحى نفسه. هذا القلق الذى كان يُساور العروض نشهد له مثالاً عام ١٥٣٣ ميلادية فى أوجسبرج - ألمانيا .Augsburg فقد أرادت المدينة إلغاء مشهد " الفردوس " لأن أحد النصيرين Patron للكنيسة چاكوب فوجّر JakobFugger لم يرغب فى الخضوع للقوانين (٤١) .

غالباً ما نتقابل مع نفس النوع فى الأراضى الواطئة الألمانية. تظهر مسرحيات الآلام Passio فى أقصى مناطق الجنوب وفى الأقاليم " الكاثوليكية " هناك. حوالى ١٥٣٠ ميلادية يعرضون قصة درامية تُمجد فى إبيزود - فى كل مرة - حياة واحد من القديسين. أشرف على هذه العروض لجنة تنظيم مختارة من المواطنين. كشفت العروض عن اختلافات جوهرية فى الآراء، وكانت كلها اختلافات اجتماعية - وأيديولوجية. عام ١٥٥٧ ميلادية فى عرض بمدينة Antwer Pen عرضوا دراما (أحداث القديسين) ضمن الإنترلود بين الفصول ناحية من نفس المدينة تُدعى Vertoonung مشهداً لحدأة - (حِدّاية) Kite تحمل على ظَهْرها إحدى الساقطات Prostitute (٤٢) .

فى الثلث الأخير من القرن عندما احتدّت العداءات السياسية مع الحِكُم الأسبانى ووصلت حرب التحرير إلى المدن اختفت من الساحة المسرحية العروض الدينية أو الأخرى التى تهدف إلى الديانة.

فى بداية القرن كانت فرنسا لا تزال تعرض المسرحيات الدينية مع بعضها البعض، كما أن الممارسة العملية قد قرّبت كثيراً من هذا التشابه. كانت العروض تجرى فى الهواء الطلق وفى مساحات واسعة الأرجاء لكلٍ من مكان التمثيل أو مكان النظارة. مسرحية Passio فى Valenciennes مُثلت على خشبة مسرح متزامنة عام ١٥٤٧ ميلادية. التعبير والانطباع الذى تركَتْهُ أرى من اللازم تفصيله. انتفخت الأشعار إلى (٥٠,٠٠٠) خمسين ألف بيت شعرى، وأخيراً (١٢) اثنتى عشر مجموعة فى وحدة شعرية واحدة، استغرق تمثيل المسرحية (٢٥) خمسة وعشرين يوما. ما بقى من معلومات خِلاف ما ذكرت، (١٣) ثلاثة عشر مدير خشبة مسرح، (٣٣) ثلاثة وثلاثون ممثلاً بالتعاقد. من ناحية الناتج المالى للعروض، فقد حصل كل مواطن من المدينة على دخْلٍ ممتاز من حصيلة شباك التذاكر. خشبة المسرح ذات الأدوار الثلاثة (حديقة عدن، الجحيم، مكان التطهير Pargatorium) وبجانب الأدوار Galile, Szamaria, Egypt, Iskariot, Roma, The Sea وثلاثة ملوك هذه الدول. المشاهد تعود إلى ما قبل العصور الوسطى المُسمىً " Mansiok" وحيث تظهر أيضاً شخصيات حنا المعمدان، المسيح، Judas (يوداس هو يهوذا الإسخريوطى الذى خان المسيح - المترجم). (وفى النهاية يظهر أوديبوس، وموسى). كان أقوى المشاهد هو المشهد الثانى عشر الذى تبلورت فيه الآلام Passio والذى ينتهى بشخصية Pünkösd بين تلاميذه ومُريديه.

عام ١٥٤٧ ميلادية حينما وصل هنرى الثانى إلى العرش مع زوجته ماريا ميديتشى اشتعل مرة ثانية الصراع السياسى- الإيديولوجى: بناء على قانون

الرقابة يوافق البرلمان فى عام ١٥٤٨ ميلادية على منْع عروض - جميع عروض Confrerie De La Passion وكل عروض أخرى يدخل الدين فى سياقها. كما وافق البرلمان على عروض " البروفان النظيفة التى لا تجرح المشاعر أو التقاليد المرعية ". وتضمنت الموافقة عروض - Moralities الأخلاقية، الفارْس Farce، العروض التاريخية Histoire . هذه القرارات الرسمية كانت بمثابة إعلان الاحتكار Monopolization، ومن ناحية أخرى فقد رسمت طريق فن كتابة الدراما الفرنسية على خريطة المستقبل. بعدها غيّرت جماعة Confrerie مكان العروض الخاصة بها: انتقالاً إلى هوتيل دو بورجوينا Hôtel De Bourgogne الذى أعد مسرحاً مسقوفاً داخل الفندق صالة ضيقة الجانبين لكنها مُمتدة طولاً، وعدة صفوف من المقاعد، ومساحة فارغة أمام خشبة المسرح. لكن خشبة المسرح تبقى مناسبة للفرجة وللإخراج المسرحى معًا.

استمرارية متشابهة فى إنجلترا. فى منتصف القرن كانت مسيرات الاحتفالات الدينية فى يوم عيد المسيح تجرى فى مواعيدها وكذلك مسرحيات الغموض (المستيرز). فبعد القطيعة بين هنرى الثامن وروما لم يشأ الملك الإنجليزى فى البداية أن يُغير أو يلغى من الطقسيات الدوجماتية الصمّاء. وعلى العكس: ففى عصر وحكم الملكة الكاثوليكية ماريا * ما بين أعوام ١٥٥٣، ١٥٥٨

---

* فى اعتقادى أن المؤلف يشير هنا إلى ملكة انجلترا ماريا ستيوارت Stuart Maria . كتب الألمانى فريديك شيللر عام ١٨٠٠ ميلادية مسرحية باسمها، تراجيديا فى خمسة فصول شعرية. أدوارها ١٢ رجلا وأربعة شخصيات نسائية، إضافة إلى أدوار ثانوية ماثلة على خشبة المسرح - المترجم.

ميلادية خرجت مسرحيات المعجزات فى يورك Mirakle Plays - York بين إضاءات على مستوى رفيع وأنوار تُبهر العين، وظلت العروض الدينية تلقى كل الاهتمام حتى نهاية القرن، بل وحتى استئساد موجة البيوريتانيين المتزمتين Puritans (وهم التطُّهريون أعضاء الجماعة البروتستانتية فى إنجلترا ونيو إنجلند فى القرنين ١٦، ١٧ ميلادى التى طالبت بتبسيط قيود العبادة وبالتمسك الشديد بأهداب الفضيلة والأخلاق الكريمة - المترجم)- لقد كان ذلك إيذاناً برؤية مستقبلية جاءت إلى العالم بوليم شيكسبير William Shakespeare.

جاء الموقف على العكس والنقيض فى أسبانيا. فمواكب الرب - المسيح قد تطورت انتعاشاً، بل وانتقلت إلى عالم الآداب ممثلة فى نوع عُرف بمصطلح Auto Sacramental استمر لقرن كامل من الزمان. فى البداية تحكم فى العروض نوعان كان لهما السيادة، عادات عيد الفصح، احتفالات الكريسماس ميلاد المسيح. لكن التطور بدأ يخطو سريعاً. أمامنا نموذجين من الحوار الذى كان يُتلى فى عالم Auto . تأتى خطوات التطور عبر فَهْمٍ للعلاقات الاجتماعية- الأيديولوجية وبرغبة فى تفتّحها، وما هو شئ طبيعى، خاصة وأن كاروى الأول I. Karoly (القيصر الرومانى- الألمانى) كانت حياته وأهدافه تنتمى إلى فكرة توحيد العالم الكاثوليكى أو على الأقل التئامه فى أوروبا. وكذلك فيليب الثانى بعد حكُم كاروى يعتنق فكر سَلَفِه متحملاً الإرث الملكى ومُتقدماً فى طريق تحقيق فكرة التوحيد.

مجموعة " مدريد " (١٥٥٠ - ١٥٨٠) ميلادية تشير إلى الآتى: (٩٠) عملاً من الأعمال المسرحية تحوى عملين من النمط القديم) Colloquio (أحاديث)، (٢٥) من نوع Farsa (فارساً) (" مضحكون مُهرجون ") أما البقية فهى لنوع Autoالحامِل " للأحداث " و " العروض " . هذا النوع الأخير اشتمل على الإنجيل والقصة، والموضوعات التاريخية العالمية. ولمّا كان البابا قد أصدر مرسوماً بمنع العروض أو التمثيل داخل الكنائس ودور العبادة عام ١٥٥٩ ميلادية، فإن العروض كانت تأخذ طريقها إلى التنفيذ فى شكل مسيرات فى الشوارع. فى بداية العرض تقدم Loa مسرحية أو مشهد تقديمى يحمل الشكر "للمشاهدين ذوى الرتبة والمعرفة العالية"، " وللمحافظة الرحيمة "، ثم " للبابوية المحترمة ". وسرعان ما يبدأ العرض حين تدخل شخصية (بوبو) Bobo . غالبية مؤلفى هذا النوع Auto غير معروفين مجهولى الهوية. ليس هناك ذِكر لاسم المؤلف. ظل هذا التقليد سارياً حتى قُرب نهاية القرن حتى خرج عنه (يُوان دو تيمُونِدا) Juan De Timonedaالذى كتب (٦) ست مسرحيات عن الرب المسيح فى الفترة ما بين سنوات ١٥٧٥، ١٥٧٦ ميلادية. أسماء نوع هذه المسرحيات كانت لا تزال متمسكة بالمصطلح الأول لها Auto Representacione، وأُضيف إليها مصطلح Consuetas (أعمال من الماضى). ظهر نوع جديد Auto Sacramentalكان أكثر انفتاحًا لأنه أخذ باهتمام أكبر موضوعات المذبح المقدس - فى نهاية القرن أصبح أكثر الأنواع رواجًا واستقبالاً.

فى السنوات التى حكم فيها فيليب الثالث III. Fülöp مهّدت احتفالات الرب وإخراجها مسرحياً - إضافة إلى توجيهات البلاط - مهّدت إلى احتضان البلدية ومركز المدينة للعروض المسرحية ولتأخذ الشكل " الحكومى " حيث تألفت " Junta ("لجنة ") حكومية للإشراف رسمياً على المسرحيات وإصدار القرارات بشأنها. وبهذه المناسبة المُشرقة تم عرض ثلاثة، بل أربعة من عروض Auto تضمنت Entermes (إنترلود دخل إلى احتفالات الأعياد). وكانت مناسبة رائعة افتتاح سوق للمعرض Bazaar الذى ضم صوراً للعروض بديكوراتها وأزيائها، على سيارة مُزخرفة (مُزوّقة). ومرة ثانية تشتد وتقّوى التفسيرات الأخلاقية المجازية بحكم واقع السمو التفوق المدفوع بواقع الخبرة والمعرفة. فهو الآن لم يعُد يتمسك بطرق التعبير فى " القرن الوسطى " [٤٥] إذن ، الآن وصلت المسرحيات الدينية الأوروبية إلى الطريق المسدود: لقد فات أوانها، انقضى، وكان من الضرورى البحث عن طريق وحلول أخرى.

طريق انتصار دراماتورجيا عصر النهضة

رأينا كيف كانت الإنسانية الإيطالية طريقاً للتعبير عن الإرث الأثرى ذى التقاليد القديمة الغابرة. هذه الإنسانية التى كانت بالنسبة لجميع بلاد أوروبا وقومياتها شكلاً ثقافياً خارجياً غريباً عليها. إلا أنه باستطاعتنا التحدث

والاعتراف بأن هذه الإنسانية قد نفخت فى روح الدراما والمسرحية أثبتتها القرون التالية.

عاشت الكنيسة الكاثوليكية " فوق رؤوس القوميات والوطنيات "، لغتها هى اللاتينية. هذا " العُلو والارتفاع " فوق القوميات - ولمدة معينة - حفظة إنسانيون فى أوروبا على اختلاف بلادها وقومياتها: شَعُر أعضاء " نادى العلماء المعرفيين " Erudite Club بمعارفهم وعملوا على حمايتها. فى البداية استعملوا اللغة اللاتينية للضرورة إلى التعامل بها علمياً ومعّرفياً. كانت نقطة البداية لديهم فى المحيط الجامعى هو ترميم المسرحية القديمة ولتنطق باللغة الأم فى كل بلد أوروبى. كانت الخطوة التالية هى ترجمة مشاهد مسرحية كلاسيكية تظهر على المسرح بعدة لغات أوروبية. ظهرت ترجمات أروديتا Erudita، وكذلك إعدادات لها. ساعد على ازدهار حركة الترجمة هذه المقررات الجامعية التعليمية تطور كتابة الدراما باللغة اللاتينية الحديثة Neolatinوالممارسات العملية فى العروض الجامعية، ودخول علم الدراما إلى صحن الجامعات كمادة أدبية فنية. تحدد هدف الحفلات المسرحية الجامعية: " Docere, Movere Et Delectare ("تعليم، تأسيس ، وإبهار ") (المقصود بما فى خلفية لفظة " التأسيس " هو إقامة فريق فى المؤسسة الجامعية يعرض نمطًا مُنظمًا من سلوك جماعة مسرحية راسخة الجذور، وهذا النمط معدودٌ جُزءًا أساسياً من الثقافة والحضارة. أما ما يخص لفظة " الإبهار "، فإننا نرى أن المقصود منها هو التنوير الروحى والثقافى Enlightenment والإبهاج الغامر إلى أقصى حد - المترجم). ومن كل الزوايا هو

بدءً تعليمى بداجوجى [٤٦]. فى رحاب الجامعة تعرَّضوا بالتحليل وفَهْم الدراماتورجيا الكلاسيكية لاكتشاف تأثير العادات عند الشعوب وفاحصين الاستعجالات وعدم الصبر، وهما معياران يصلان إلى حد المبدأ والعقيدة Dogma. بعدها بدأت طبعات الدرامات باللغة القومية ترجمة عن اللاتينية وباللغة الشعبية أيضاً. تجاوزت الجهود الأدبية والدراماتورجية أسوار الجامعات لتنتشر بين الطبقات العامة خارج الجامعة وفى صُلب المجتمع بالعروض التى تقدمها فرق الجامعة للجماهير. اكتسبت المسرحيات الجامعية والمدرسية شهرة واسعة سواء قدّموا مسرحيات دينية أو أخرى إصلاحية أو غيرها من درامات الوصايا القديمة Ótestament بإبيبزودياتها وقصصها القديمة وبأبطالها أيضاً. ساعتها يتقدم البروتستانت، وطبعاً بُروباجنداهم لا تترك الأمر يمر دون تحمس للإعلان عن الديانة والترويج لها، وكذلك ينشط الكاثوليكيون. (المقصود هنا اتصال كل من الديانتين بالنشاط المسرحى). هذه الحرب بين الديانتين تطلبت لقاءً بينهما للاتفاق على رؤية المسرحية وفعالياتها المستقبلية بعد أن كان هذا اللقاء صعبًا فى الماضى، إذ كان لابد من وضْع والاتفاق على المنهج النظرى للمسرحية. وإذن فقد كان على إيطاليا بالمِثْل أن تتجنب المسرحيات " المُختلطة " Mixed ونظريات – التراجيكوميديا. فيما يختص باللغة الأصلية للدرامات القديمة فإن الثلاثينيات الأولى من القرن فى الأراضى الألمانية شهدت نشاطاً وكفاءة عالية من الإنسانيين: فى Breslau، Augsburg عُرضت درامات بلاوتوس وترنتيوس، بعد ذلك فى Mainz، Zwickau وفى ڤيتنبرج Wittenberg

لم يهنأ (فيليب ميلانجتون) Pillipp Melanchton (أكبر مُقيد مُعضّد للإصلاح إلى جانب لوثر) بإشراقه على عرض أعمال ترنتيوس وإصدارها فى صورة الكتاب بالطباعة، لكنه يعرض الأعمال فى مدرسته. كما كان الرائد الأول فى الأراضى الألمانية التى قدّمت عروضاً إغريقية أصيلة: Hekabe هيكابى، أغلب الظن أنها كانت من ترجمة إراسموس Erazmus عام ١٥٢٥ ميلادية. انتهت حرب الفلاحين لكنها خلّفت هذه المبادئ فى المسرح (٤٧).

بدءًا من عام ١٥٣٦ ميلادية تبدأ الجامعات الإنجليزية فى معالجة أمر المسرحيات، أولاً جامعة كمبردج وبعدها أكسفورد Cambridge, Oxford، والمعالجة تختص بتمثيل هذه العروض باللغة الأصلية الكلاسيكية. كانت البداية مع ترنتيوس، وأرسطوفانيس ثم بعدهما مع بلاوتوس وسنكا، حسب بيانات مسجلة فى كلية الكنيسة المسيحية فى أكسفورد Christ church college تُعرض كل سنة دراسية مسرحيتان باللغة اللاتينية وأُخرتان باللغة الإغريقية بينهم تراجيديتان وكوميديتان (٤٨). بعض البيانات المتناثرة Sparse تتحدث عن ترجمة الأعمال الكلاسيكية باللغة الشعبية الدراجة. حدثت تجربة خاصة فى عرض Hecyarفى لايبزج عام ١٥٣٠ ميلادية، فقد قدّم العميد Konrad Muschler دراسة قرأها بنفسه قبل العرض باللغة الألمانية عن " خشبة مسرح ترنتيوس ". كما كان مُثيراً للانتباه العرض الباريسى لإحدى درامات بلاوتوس التى ترجمها وأخرجها (بيير رونسار) Pierre Ronsard فى كلية (كوكير) College De Coquere .

تقف خلف العروض القليلة أعداد كبيرة من الترجمات: عام ١٥٢٠ ميلادية يُترجم Jacob Locher ثلاث دراما‌ت لسنكا، حوالى عام ١٥٣٠ ميلادية يُترجم Hernan Perz De Oliva البروفيسور فى جامعة سالامانسا Salamanca أعمالا من سوفوكليس ويوريبيدس. ويكتب Lazare De Baif إلكترا الفرنسية مُتتبعا أثر سوفوكليس. وبين عامى ١٥٥٩، ١٥٦٦ ميلادية يُترجم Jasper Heywood ست مسرحيات لِسنكا [٤٩]. كُل هذا الكمّ كان يشُد انتباه العلماء والأدباء. لم يكن لهذه الترجمات صدىً فى مواد " العلوم المسرحية "، كما لم تكن الترجمات لِتصعد على خشبة المسرح المحترف لعدم مناسبتها - ساعتها على الأقل - للجماهير العامة.

لكن صورة أخرى تظهر لتُغيرّ من حالٍ إلى حال. فيبدأ الاهتمام فى الجامعات والمدارس العُليا التى كانت تُسمى المدارس " اللاتينية " Latinفى تعليم اللغة اللاتينية الحديثة فى القرن السادس عشر الميلادى. كانت خطوة أحدثت تغييراً عن ذى قبل. فى نفس فترة العصر تتغير المركزية الجغرافية إلى نظام مركزى آخر فى الأراضى الألمانية. يتحرك المؤلفون الدراميون إلى مناطق (Macropedius, Gnaphaeus, Crocus) وإلى نقطتى الحدود قُرب ڤيينا Wien (Chelidonius, Vadianus) وفى باريس عند (Ravisius textor).

وبعد عشر سنوات عند Naogeorgus، Zwickau، Buchanan، وحتى Bordeaux التى تنتزع كل المبادرات. فى نهاية القرن تزداد حركة المؤلفين

الدراميين نشاطاً فى جنوب ألمانيا (Frischlin) ثم فى أكسفورد وكامبردج. كل هذه الهمم تدل دلالة قاطعة على أن التفكير النهضوى المنبثق عن عصر النهضة الأوروبى قد رفع من فكر وطاقة الشخصية الأوروبية بدليل انتشار أعمال هؤلاء الكُتاب النشطين فى مختلف البلاد الأوروبية يمارسون التأثيرات الأوروبية الجديدة. أولاً، كعلامة بدايةٍ تفاؤلية.. أن درامات الجامعات والمدارس وكذلك عروضها باللغة اللاتينية قد أتاحت الموقف والفرصة لاستعمال الفِكر الأيديولوجى كسلاح فعّال. فالكاثوليكية التقليدية القديمة قد شارفت على الانتهاء إن لم تكن قد انتهت فعلاً. ومن جهة أخرى هجوم عليها من الديانة البروتستانتية ومن النقد الاجتماعى، وأخيراً فإن معارضى الإصلاح يطالبون بمدارس تُعلّم الدراما اليسوعية - وهو ما تم بعد ذلك. ثم، إن محاولات معالجة دراماتورجيا عصر النهضة لم تتم بالسرعة اللازمة. فمشاهد درامات Johannes Reuchlin لا تخرج عن Farce فارْس القرون الوسطى فى أعماله (Sergius, Henno) - عام ١٤٩٧ ميلادية، كما أن Ravisius Textor الفرنسى وديالوجات دراماته عام ١٥٠١ ميلادية لا تخرج عن المناقشات السطحية وإن لقبّها هو بالدرامية، والأمثلة كثيرة: Georgius Macropedius بدءًا من عام ١٥٠١ ميلادية لا يظهر فى (١١) إحدى عشر دراما من أعماله إلا رؤية كاثوليكية قديمة تسير ناحية إعادة تجديده (Asotusz) . فى درامته هذه يُعيد إحياء قصة الولد المُسرف المُبذّر Prodigal، ومرة ثانية يعيد البروتستانتى Wilhelm Gnaphaeus نفس قصة الولد المُبذر هذا [٥٠].

الحقيقة أن هذه الصورة كانت صوت المسرحية المهيمن الذى وصف هذا الإنتاج بأنه ليس بعيداً عن الماضى. ثم كان Jacob Locher (چاكوب لوشر) أحد الرُواد الذى كتب تراجيديا Tragedia De Thurcis Et Suldano (تراجيديا عن الأتراك والسلطان) والتى مُثلت عشرات المرات على خشبات المسارح المدرسية ما بين أعوام ١٤٩٧، ١٥١٣ ميلادية (آخر عرض نثرى لها باللاتينية دخلت عليها إضافات وتلوينات ألمانية حملت شتائم وإهانات). على مثل هذا النمط نذكر الكاتب Hermannus Schottenius ومسرحيته Hessus Ludas Martiusa (مسرحية حربية) التى وُلدت مع كرنڤال مدينة كولونيا، لكن سرعان ما أفُل نجم الكرنڤالات واشتعلت حرب الفلاحين فى ألمانيا. هذا هو موضوع مسرحية حربية. ثم دراما Agricola المُسماة (تراجيديا يوهانّيس هاس) Tragedia Johannis Hus والتى تدين بشدة أهداف ونزعات لوثر. بعد عام تولد الدراما الضخمة Monumental Drama التى رفعتْ السوْط عالياً على الكاثوليكية وكل المؤسسات البابوية.. دراما Pammachius عام ١٥٣٨ ميلادية (بامّاخيوس)، كتبها Naogeorgusمن بلدة تورنجيا Türingia فى (٣٤٠٠) سطرا وتنقسم إلى خمسة فصول تقع أحداثها فى روما، والجحيم، ومأدبة بامّاخيوس والشيطان، فى تبعية مكانية " للقرون الوسطى " ومسرحياته.

شاهد العرض مؤلفون دراميون من زملاء الكاتب ومعاصريه، وأجمعوا على أن البطل بامّاخيوس هو البابا شاندور السادس .VI. Sandor وماثلوا شخصية Theophilustفى الدراما بشخصية لوثر زعيم المُصلحين (٥١).

تظهر أعمال أخرى تتوالى فى اتجاه المسرحيات الأخلاقية اللاتينية - الإنسانية المجازية. منها على سبيل المثال مسرحية (لافين برخت) Levin Brecht (Euripusa) عام ١٥٤٨ ميلادية. يدور موضوعها حول شاب يبدأ حياته " فى طريق ضيقّ يتجه نحو الارتفاع - العُلُوّ، يقوده Cupido إلى اتجاه خاطئ مُضلل.. إلى الفاقة والبؤس، ثم .. يهاجمه الموت بعد المرض. بين هذه الشخصية الاستعارية - المجازية يظهر الخوف من الرب، زمن العفْو، مرض السيفليس Syphilis ثم الموت. ومع أن الكاتب من الإخوة الفرنسيسكانيين - راهب Franciscan إلا أن درامته قد فتحت مجالاً واسعاً لشعبية مسرحيات الجزويت * Jesuit اليسوعية. تُثير أعمال الكاتب Nikodemus Frisclin (١٥٤٧- ١٥٩٠) ميلادية ضجة بموضوع درامى عن الحروب، يعرض فيه جندياً عائداً من ساعة الحرب يعيش عيشة الشحاذين. كتب المسرحية باللغتين اللاتينية - والألمانية: تحت اسم Hildegradis Magna أو Frau Wendelgard عام ١٥٧٩ ميلادية. فى نهاية القرن السادس عشر الميلادى وفى الجامعات الإنجليزية كانت تجرى كتابة الأدب الدرامى الذى استُعمل فيما بعد، لكن باللغة اللاتينية: مثلاً دراما (توماس ليج) Thomas Legge المُعنونة Richardus Tertiusa نظُن أنها الصورة الأولى المتقدمة لدراما وليم شيكسبير ريتشارد الثالث [٥٢].

لم يكن فى نيتّهم أن تأتى الدرامات على أهداف لم يتوقّعونها أصلاً. فتقديم المسرحيات القديمة باللغة الشعبية قد وسعّ من القاعدة الشعبية للمسرح التى

---

* اليسوعية جمعية دينية للرجال أسّسها القديس أغناطيوس ليولا عام ١٥٣٤ ميلادية.

اتضح من العـروض فَهْـمـهـا الكامل لكل مـا يجـرى على المســرح. هذا الميـلاد الجمـاهيـرى الشـعبى الناتج عن استـعمـال اللاتينية الجديدة الشـعبيـة فى الأدب الدرامى والذى تسبّبت فى انتشاره المسرحيات المدرسية كان على خطوط متوازية تجرى فى وقت واحد.

لم يقف استـعمـال اللغة الشـعبيـة عند حد العروض المسـرحيـة داخل المدارس والجـامـعـات، لكنه انتقل إلى المدينة وإلى المواطنين المدنيين (كمـا فى الأراضى الواطنه الألمانية) وكما ساد أيضاً فى قصـور كبـار السادة (فى فرنسا). وبينما بقيت اللغة اللاتينية مُكثفة وشديدة التركيـز Intensive فى الدراما والمسـرحيـة وبعد فترة قليلة حاصـرها الاختفاء، كانت اللهجات فى اللغة الشعبية وفى الثقافة الوطنية والقـومية تأخذ أطوار التطور حتى خـلال الأحـداث الصـعبـة والحـروب. هذا التوجّه اللُغوى قد لعب دوراً هاماً فى حياة لوثر، والذى كان يشـاهـد باستمرار عـروض المدارس ويطمـئن إلى كـتـابات الدرامـات الدينيـة: فـقـد اقـتـرح أن يكون عـرض قصـة (يوديت، توبيـاش) Judit- Tobias بأسلوب " القـراءة المسـرحيـة". وفسّـر إمكانيـة اسـتمـرار الكوميـديات لأن مُـحـبيّهـا وناصـريهـا كثيـرون حتى لو اشتملت على مشاهد الحب والغرام والخشونة والفظاظة فهذه موجودة أيضا فى الإنجيل. كان هناك تأثير آخر قادم من ترجمة اللغة الألمانية للإنجيل، كما كانت تدخلات ومُنتجات بكثرة تُشبه " الولد المُبذر المسُرف ". وعلى غرار المصادر عند درامـات جوجاناً Zsuzsanna وكـمـا يظهـر على التّـو فى Parbel Vom Verlorn

(حوار حول الولد المُبذر - ١٥٢٧ ميلادية) عندما يفتتح (بوركارد فالّيس Burkard Wallis الافتتاحية - المقدمة والتى يحمى فيها " نقاء عقيدة لوثر " وعلومها ثم يُنزل هجوماً قاسياً على الكنيسة الكاثوليكية. كانت هذه هى الدراما الأولى باللغة الألمانية المستقبلة للتأثير الإنسانى والمبنية على تصميم الفصول(٥٣).

لم تصل حركة الإصلاح - لوثر إلى إنجلترا. وبذلك كان تأثير النماذج القديمة كبيراً. عام ١٥٣٣ ميلادية يعرض أعضاء فرقة الكورس King's Chapel من الشبان مسرحية (نَصّر كيوبيدو) The Triumph of Cupido من تأليف George Ferrer - مسرحية مجازية. لم يمض طويل وقت إلا ويعرض أحد مُعلمى المدارس فى وستمنستر Westminster يُدعى (نيكولاس أودال) Nichlas Udall كوميديا من خمسة فصول بعنوان Ralph Roister Doister (العنوان يحمل معنى مصطلح إنجليزى عامى نراه مساوياً فى العربية لتعبير - "همبكة فى همبكة"، وهو عنوان كوميديا أودال - المترجم).

يرتبط التطور باسم الأسقف John Bale مؤلف العديد من المؤلفات والمسرحيات اللاتينية لُغةً. من أشهر أعماله (الملك يانوش - الملك چون) التى عُرضت عام ١٥٣٩ ميلادية فى قصر مقر الأبرشيه بكرانمر - Archbishopric Cranmer والتى خرجت كثيراً عن العروض التقليدية القديمة، لكنها تُمثل نقطة تحوّلٍ من درامات الأخلاقيات فى العصور الوسطى إلى الدرامات التاريخية Historical Plays التى جاءت بعد ذلك فى بريطانيا. فى الأعمال المسرحية

الناقدة للبابوية تأتى الشخصيات عن طريق الاستعارة أو المجاز Allegoric لكن المضمون الدرامى الذى تنطق به هذه الشخصيات عصرىٌ آنىّ (مُعاصر وشخصى، ويحمل الصفات والإشارات السياسية فى علامات لا تقبل الشك. كما استعمل الاسكتلندى (داڤيد لندساى) David Lindsayالشكل الأخلاقى فى دراماته - كرائد من دعاة الكالڤينية * هناك مع صديقه الداعية John Knox، قدّما عام ١٥٤٠ ميلادية فى ناحية Linlithgowمسرحية " النُظم الثلاثة " قاصدين النبلاء، رجال الدين، التجار، ووجهاً لوجه عُرضت الساتير الوحيدة Soloأمام ملك اسكتلندا ورجال الدين بمختلف رُتبهم الدينية وجماهير سُكان الناحية (٥٤).

تُعتبر فرنسا الدولة الأوروبية النصيرة لمتطلبات النهضة - الإنسانية فيما يختص بإشباع اللغة الشعبية الدرامية ونشرها وتحقيقها عملياً. وقد تجلى ذلك فى: توسّع ونشر نموذج الإصلاح الكالڤينى، ودفْع الهوجونوتية ** إلى الأمام اقتصادياً - وسياسياً، ثم بدء حركة احتياج وهرج ومَرَجٌ Astir للحياة الروحية. فى البداية لم تُحرك كل هذه التحركات شيئا إبّان حُكم هنرى الثانى أو عرش الملكة ماريا ميديتشى. كان الرد هو إنشاء الرقابة، الذى تصادف مع وصول المهرجين المضحكين الإيطاليين إلى العاصمة باريس. وسط غليان الحياة تكونت جماعة Brigade لحماية اللغة الفرنسية وإبداع لغة الشعر بهدف صَقّلهما

---

* CALVINISM هو مذهب اللاهوتى البروتستانتى الفرنسى القائل بأن قدر الإنسان مرسوم ومُحرر قبل ولاته - المترجم .

** HUGUENOT الهوجونوتى هو البروتستانتى الفرنسى .

نشأت عن ذلك مجموعة Pléiade مُلتفة حول المنظم لها (بيير رونسار Pierre Ronsard مع أن أحد الأعضاء الهامين فى المجموعة Joachim Du Bellay عام ١٤٥٩ ميلادية. لم يتعرض بيلاّى كثيراً فى برنامج التدريس والمحاضرات إلى المسرحيات. حول فكر المجموعة يكتب عضو آخر هو (إيتين چوديل) Etienne Jodelle عام ١٥٥٢ ميلادية دراماتورجيتين تحققتا فى لُغويات الدراما الفرنسية.

فى Hôtel De Remis (هوتيل دو راميس) تم عرض كوميديتين (كليوباترا الأسيرة، يوجين Eugene) فى حضرة الملك، مثّل فيهما اثنان من أقطاب المجموعة هُما (ريمى بيلّلو، لابيروس) Remi Bellau, Laperus. بعد بضعة أيام فقط أعادوا تقديم نفس العروض فى - Collège de Boncourt كلية بونكور أمام جماهير من الطلاب. بعد انتهاء العروض أقامت هيئة الجماعة حفل عشاء فاخر يُناسب مقام الإنسانيين الدراميين، بعد أن زيّنوا قاعة العشاء بضفدع كبير Bullfrog بعدها عزفت الموسيقى الترنيمة الدينية الوطنية National Anthem تقديرا لچوديل Jodelle، حتى جاءت كلمة رونسار التى صرح فيها قائلاً: لو كان سوفوكليس بيننا الآن لتعلّم من چوديل [٥٥].

خرجت الدرامات الكلاسيكية ذات الموضوعات الدينية من أجواء وتعاليم الكالڤينية. نشير هنا أيضاً إلى الرائد (تيودور دو بيز) Thédore De Bèze (١٥١٩- ١٩٠٥ ميلادية) زميل الكالڤينية الذى عرض فى لوزان دراما (أبراهام

حامل التضحية). اشتملت موضوعات الإنجيل على تيارات كلاسيكية تحملها شخصيات قليلةٌ فى الدرامات، مع حِفْظها لشخصية الشيطان الذى توسّط مركزية التركيبة الدرامية ورائدًا لرياح التغيير بنشاط وجدية. تغيرت مُهمة الكورس وأغنياته وتدخّلاته إلى صوت الشعب [٥٦]. أعدَّ البروتستانتى (چان دو لاتيل) Jean De La Taille نموذجًا أطلق عليه Saulja , Gabeonita ينضح بالكلاسيكية. فمنذ عام ١٥٦٨ ميلادية وتظهر فى المشاهد المسرحية أمثلة وشواهد كلاسيكية مُحددة مُتابعًا أعمال - Robert Garnier مثل Porice, Cornélie وغيرهما) فى درامته المعنونة Bradamanteعام ١٥٨٢ ميلادية، والتى يعتبرونها الدراما المعرفية الفرنسية الأولى فى عالم التراجيكوميديا. عاش حياته كأخ متحمس للكاثوليكية - وقد يكون تحوُّله هذا ناتجاً عن الوصية القديمة نتيجة فراغ الأيديولوجية المُلتبسة وغير الواضحة على موقف المرء وشعوره Noncommittal فى التاريخ الرومانى.

بعد چون بيل وليندساى استمرت إنجلترا فى الاستفادة من دراماتورجيا عصر النهضة. فبعد نماذج درامات سنكا جاءت أول التراجيديات الإنجليزية. قدّموا فى حضرة الملكة اليزابيث عام ١٥٦٢ ميلادية دراما Gorboduc، ثم عَرضَ (توماس برستون) Thomas Preston الأستاذ بجامعة كمبردج المُحلّقَ فى الأعلى " درامة Cambysese عن حياة واحد من ملوك الفُرس من بداية توليه السلطة وحتى وفاته. لم يصنع معروفاً واحداً طوال حياته، بل جهّز قتْلا وعداوات وكان وراء مؤامرات للقتل والتدمير حتى جاءت قُدرة المَوْلى بنهاية فظيعة ساقتهْ إلى

الموت " (٥٧) . دخلت فى تلك الآونة نوعيات مسرحية أخرى فى تاريخ المسرح الإنجليزى. عام ١٥٧٦ ميلادية ظهرت " درامات تاريخية " مُقتحمة الدراماتورجيا الكلاسيكية، وكان ذلك إيذانًا بظهور مُبدعين كسبوا معركة الرهان، مثل بن جونسون وشيكسبير Ben jonson, Shakespeare . خَفَّتْ المناقشات النظرية حول مصطلح (الإنسانية) وتوقّف البحث فيها كَفًا عن الماضى. لهذا حارب جورج بوشانان فى فرنسا ضد أفكار الأخلاقيات المستعارة فى المسرحيات، ثم ضد تشارلس إستيان Charles Estienne وموضة الفارْس فى عصره والتى لم تُقدم أكثر من " مبتُورات مُشوَّهة مفسدة " تتلبسً نوع الكوميديا. أراد الألمانى – الإنسانى (جورج مايور) Georg Major عام ١٥٤٣ ميلادية لتقدير واحترام الأدب الدرامى أن يضع مُعادلة أدبية لصورة الحُكم البابوى أمام الكوميديا. المُهم فى المُعادلة أنه اتّبع طريق دى بيلاى Du Bellay الذى سبق الإشارة إليه بدلاً من أن يتطرق إلى تفصيلات أَهَمّ. من ناحية العلاقات مع فرنسا فقد أشرتُ سابقاً إلى Scaliger الذى ظهرت أعماله النظرية فى فرنسا والمتعلقة بالمناقشات التى اشترك فيها. لقد ركّز فى تلك المناقشات على تضاد " الدرجة " Rank والحالة الاجتماعية بين التراجيديا والكوميديا: ففى التراجيديا ليست هناك شخصيات دونية، أما فى الكوميديا – وبصفة استثنائية – لا نعثر على شخصيات عالية المقام، وأما فى الميموس فإنها لا تحتضن شخصيات عالية لكنها تعرض شخصيات (Ignobiles) حقيرة خسيسة وضيعة المولد، والساتير تظهر فيها شخصيات بهيجة من الصُناع والمضحكين والمُهرجين. يُسجل Lodovico

Castelvetro المُعلقّ على أرسطوطاليس (Commentaror) عـام ١٥٧٠ مـيـلادية مناقشـتـه مع Scaliger التى بحثت نوع التراجيديا بأنها " مفيدة "، وبأنها لأول مرة تطرّقت إلى الوحدات الثلاث المطلوبة تحديداً فى المسرحية آنذاك: ... " فى مكان الأحـداث من الضـرورة التـواجـد فى اسـتـمـرارية فى المكان. لا يعنى ذلك التمسك بمـدينة أو بمسكن. لكن المهم فى وحـدة المكان هذه أن نرى الشـخـصيـات فى المكان، وأن تجـرى فى وقت مُعين محـدد، هو الوقت الذى يجرى فيه تمثيل الأحـداث .. بمعنى ليس فى مكان آخـر ولا زمن آخـر " (٥٨). فى بعض الأمـاكن الأُخرى سُمح لـلأحـداث أن تجـرى فى (١٢) أثنى عـشـر سـاعـة فـقـط (أى فى نصف اليوم النهارى على اعتبار أن التمثيل كان يجرى فى الصباح - فى النهار - المترجم) لكن دون أى خلط يضُـر " بوحـدة الموضـوع ". بقـيت صـورة " الدراما جـيـدة الصُنع فـى التراجـيديا " تُمثل مـشكلة من المشـاكل واجـهـتـها كل المسـارح الأوروبية. غـالبية النماذج تتمسك بأشكال قديمة مـاضوية. أهم هذه الأشكال : طريقة (هورثويثا) Horswitha التى أثّرت بعد "استعمـال ترنتيوس للمسيحية لهـا" فى الكتـابات الكوميدية القـديمـة. كذلك ممارسات ومـاضى مـسـرحيـات الأعاجيب Miracle Plays التى تُمثل حياة ومعجـزات القـديسـين فى العـصـور الوسطى، وحررّت كثيراً من مُرتادى الكنيسة من أفظع الجرائم والآثام. وطريقـة أخرى فى مسـرحيات الآلام Passio التى تطرح دراماتورجيتها " الآلام " فى جزء مـحدود من الحياة وبعدها يأتى البعث " بالحياة السعيدة ". وأيضاً يعقب ذلك العـبث والأضـرار التى يزاولهـا الخـبـثـاء والمارقـون. هذه هى الطرق ومنـافـذُ

ممارسات المسرحية فى القرون الوسطى. لنُعيد التفكير مرةً فى (رقصات الموت) هذه التقنية المتضادة الطبيعية التى مَزجت وخَلَطَتْ بين العزاء وصوت السعادة الزاعق فى حرية درامية، وفى مشاهد الجحيم المفُزعة المُخيفة بين إبيزوديات تبعث على الضحك والفكاهة. هذه الطرق المتعددة هى التى أوْحت إلى الأدباء والعلماء الذين أثّروا من المسيحية ومن ثقافة العصور القديمة وثنائياتها الدرامية للاعتراف بمسرحيات أغْنت التفكير وأقامتْ نُظماً وقوالب مسرحية ظلت ماثلة حتى فى ما بعدها من عصور. ولهذه الأسباب طَلعتْ علينا دراماتورجية التراجيكوميديا ففيها استطاعوا حلّ معادلة الثنائية (المقصود هنا ثنائية النوعينْ التراجيديا والكوميديا - المترجم) وإنهاء التعارض بينهما بجمعهما فى عمل ومسرحية واحدة يحتضن النظرية القديمة فى الدراما ويضع إلى جانبها فى وقت واحد الممارسات المسرحية التى أفرزتها عروض الكوميديا على مرّ العصور (مرة ثانية المقصود هنا بالكوميديا عروض المهرجين والمضحكين التى جرت سابقا فى الشوارع والميادين - المترجم).

هكذا وصل الحال إلى Tragedia Nouva ("التراجيديا الجديدة ") Tragedia Di Lieto Fin (التراجيديات ذات النهايات السعيدة)... إلى التراجيكوميديا، وإلى " الدراما " التراجيكوميدية التى سُميت أخيراً تراجيكوميديا.

لكنه من الملاحظ أيضاً أنّ العصر قد أفرز نماذج مسرحية مُشابهة تمزج بين النوعين الأصيلين الأوّلين: فتراجيديا Mista تراجيديا مُختلطة، وكذلك نوع

(Cinthio) هو الآخر كما فى درامات الرُعاة، أو كما فى المسرحيات المتواصلة المُزمنة Chronic Plays، أو التاريخية History [٥٩] . تعرضت كل هذه النماذج والأنواع إلى البحث والنقاش العلميّين، فإلى جانب حصيلة الممارسات الفعلية التمثيلية كانت تُسيطر نظرة التغيير والتى رأت الحصيلة النهائية فى المصير الإنسانى كأول الأهميات التى تتقدم كل ما عداها من الأسباب والحقائق ، والتى كانت بمثابة الخروج من فكرة العفو الإلهى - الربّانى والاعتماد على السلوك الشخصى للإنسان.

شغلت هذه القضايا الدفْع الكبير الذى أحدثتهُ دراماتورجيا عصر النهضة فى ثقافة أوروبا الغربية فى القرن السادس عشر الميلادى. أصبحت اللغة اللاتينية واستعمالاتها غير ذات أهمية للطبقة المتنورة بأفكار عصر النهضة والشاهدة على تطور العقل. لم تقف عروض المسرح عند التوجيه إلى المعارف فقط بل كانت عروضا ترفيهية استهدفت تسلية الإنسان وراحته النفسية. لكن نظاماً قاسياً كان يمنع المحترفين: من حق الهواة وحدهم الصعود إلى خشبة المسرح. رَصدَ الأكاديميون تمثيلهم المتواضع الذى لم يكن يُرضى بطبيعة الحال الدراميين أصحاب الكلمة الرفيعة فيما يكتبونه من درامات. التفت الجماهير فى البداية حول الطبقة الأنتلكتوالية التى تصدّت لنقل المعرفة عن طريق المسرحيات والعروض وباعدةً نفسها عن أصحاب الطبقة الدنيا غير الناضجة، وعن الرؤية القديمة فى وقت واحد. "Odi Profanum Vulgus" "أَكْرَهُ هذه التجمعات الجماهيرية المُحدقة عديمة الخبرة " . كان مُواطن المدينة يفهم ويعى شيئاً فشيئًا

ما جرّته قدماه إلى عالم الثقافة، وفوق هذا وذاك الإحساس بمتطلباته، وهو يراها بارزة واضحة فى المسرحيات التى تُعرض على خشبة المسرح.

مسرحيات المواطنين فى المدينة .. بداياتها وحدودها

كتب فردريك شيللر دراسته القيّمة الواسعة عن حرب الاستقلال الألمانية. وبدون أية التباسات أو غموض ربط بين حرية المواطن وبين أهميات حرية الضمير Conscience : نُريد لشعبنا أن يصل ويُمسك بالحرية عبر الحقائق، وأن يفهم وَيَعِى كل المفاهيم والمصطلحات وكأنها صورة على مرأى العين، وبدلاً من قوة التخيل ليستبدلها بتفكيك وعّى الإنسانى وانتباهه لدقائق العوامل- هذه العقيدة التى أتحدث بصددها تتحول إلى إغراءٍ وجذّب لكل الشعوب تُجنّبها الانزلاق إلى أخطاء أو الوقوع فيها، تماماً كما هى الشواهد التى لا يجب أن ننظر إليها فقط (من الخارج) لكن يجب من الضرورة فَهْمُها أيضاً [٦٠]. وواقعياً، فإننا نتقابل مع هذه النظرة ومع سلوكيات أخرى فى القرن السادس عشر الميلادى.

تُعلن جهود الإصلاح عن العلاقة بين الشخص والله كعلاقة اتصالية مباشرة، ولهذا وضعت مصير الإنسان فى نقطة الارتكاز. فى القُرى الصغيرة كانت النظرة إلى المدينة لم تكتمل بعد، إذ اعتمدت القُرى والمناطق الفلاحية على أسلوب

المصلحة الشخصية والاستفادة الفردية فى الأعمال، وفى إشاعة مفهوم غريب وصف الكاثوليكية والإنسانية بأنهما " فوق القومية والوطنية " ، وأنهما يتضادان مع مصالح المواطَنة والمواطنين. لهذا ومن أجل ذلك اختلفت مضامين المسرحيات باختلاف أماكنها. تتضح هذه الخصائص فى الأرض الألمانية عند صانع الأحذية فى نيـــرنبـــرج Nürnberg (هانز ســاخس) Hans Sachs (١٤٩٤ - ١٥٧٦ ميلادية) وتظهر واضحة فى كل كتاباته الدرامية. كما عند الكاتب بناحية (كولمار) Colmar (يورج فيكرام) Jörg Wickrame (١٥٠٥ - حوالى ١٥٦٢ ميلادية). توسّعت فى أغلبية المدن الألمانية خطوط الثقافة القومية بفضل جماعات ألمانية عُرفت باسم Mastersingers * - Mesterdalnok رُعاة الشعر والموسيقى. بدءًا من عام ١٥١٠ ميلادية ويُلاحظ انتشار أغنيات الصُناع والحرفيين فى (ماينز) Mainz، يعلنون فى منهـجـهم المؤسس على (المواطنة عن Ein Schöen Spiel ("مسرحية جميلة ") تكشف هرطقات وبدع الوُعاظ والمُبشرين كنوع من غباءات العالم. قصة (چيجموند ، تانكريد) Zsigmond And Tankred حكاية لمغامرة حب للفارس ألكسندر Alexanderثم قصة ضياع هذا الحب، ثم تتبّع قصة يوسف فى مصر فى تسلسل زمنى يصل إلى (١٥) خمسة عاماً. تُقبل هذه الجماعات الحِرَفية على عرض إعدادٍ لدرامات بلاوتوس. ولا نعجب إذا علمنا أن

* MEISTERSINGERS رُعاة الشعر الموسيقى، وهم جماعات وأفراد من عدة نقابات ألمانية أعضاؤها بخاصة من الحِرفيين والصُناع فى القرنين ١٥، ١٦ ميلادى - المترجم.

هانز ساخَسْ قد كتب دراماته على نموذج عروض Farsang القديمة متأثراً بها عندما كتب هذه الدرامات فى مستهل عصر النهضة - الإنسانية. الدليل هو مسرحية (شعب بلاط فينوس) Das Hofgesind Veneris . فى الشمال مسرحية (اللُعبة الرائعة) تكشف عن الحرب الكبيرة بين لوثر والبابا قدمتها فرقة "Reinholdsbrüder" فى ناحية (دانزيج) Danzig بين عامى ١٥٢٢ ، ١٥٢٤ ميلادية. وفى كولمار يبدأ Jörg Wickram كرنفالاً يتضمن مسرحية Treuer Eckart (أكارت المخلص) عام ١٥٣٢ ميلادية، على شكل الرقى الاستعراضى حيث تسير شخصيات العصر فى الموكب لتؤكد نظرة أحد التجار البروتستانت. شاهدنا أيضاً فلاحاً يلتحق بجماعة حُراس المياه والفيضانات ومراقبة المد والجزر يأتى على بلدية العاصمة، واليهود الشاكون من ظُلم المسيحية، والمرتزقة، والكاهن المفضوح، والولد الساقط غير المؤدب وهو يحتقر أبيه، وكذلك الزوج المُطلق لزوجته، وشاربى الخمور فى شراهة، وعناءات المواطن وآلامه . يستعمل هانز ساخس هذه الدراماتورجيا عندما يعرض عام ١٥٣٤ ميلادية (مجنون التقاطعات) مسرحية كرنفالية، الدجال المُشعوذ والمجنون يُقطعان عروستهما الخشبية التى ترمز إلى الإنسان، إلى سبع قطع تمثل وترمز إلى الأخطاء السبعة الكبرى. منذ ذلك التاريخ وحتى عام ١٥٥٨ ميلادى وهانز ساخس يكتب سلسلة من درامات الكرنفال - عددها حوالى (٨١) واحد وثمانون حلقة ويُصدر إعلانًا عنها Boaster. فى نفس الوقت كانت هناك مسرحيات أخرى وأنواع أخرى تحت التجريب، وهو ما أثرى من الريبرتوار - البرنامج

السنوى الوطنى: مسرحيات مدارس البروتستانت بدرامات عن الطوبى Tobias، يوحنا المعمدان، ثم إعداد لدرامات Hecastus, Homulus، بعدها تراجيديات وكوميديات من مصادر كثيرة ومتعددة. فمثلاً كان معروفًا حينئذ (كتاب الشعب) ومنه حُررت مسرحية تدخل إلى المسرح فيها شخصيات Judit, Tristán, Olivier, Artus, Támár, Sigfried، الإسكندر الأكبر.

عام ١٥٥٠ ميلادية يتناول الصُناع الحرفيون قوة الإصلاح " ليقتبسوا " منها شيئا ينقلونه إلى كنيسة - مارتا Márta الخاوية حيث الاستعداد فى الكنيسة لبدء مدرسة للغناء، ثم تكررت العروض التى كان الدخول إليها مجاناً. إذن، وصلت عروض الصُناع هذه إلى مشارف الاحتراف، خطوة لم تظهر قبل ذلك فى تاريخ حياتهم الفنية [٦١].

أدّت الاستقلالية السياسية لسويسرا من انفراد مسرحياتها بصورة خاصة. عام ١٥١٢ ميلادية فى منطقة (ألتورف) Altorf تدور مسرحية عن (وليم تِلّ) Wilhelm tell تحكى قصة ثلاثة رُسل دبلوماسية أثناء الحرب - أحداث سويسرية معها ٣٤٤ سطراً شعرياً تحكى أحداث وليم تِلّ. بعد عامين يظهر فى زيوريخ Zurich ديالوجٌ - هو الأول فى تاريخ المسرح السويسرى - الذى تنحّى عن الطابع الجروتسكى الفلاحى ليُقدم قرَويين وفلاحين بسطاء يفكرون بحكمة ورؤيّة. لقد هبّت رياح الإصلاح بقوة على هذه المنطقة من أوروبا. وتُثبت هذه الحقيقة المؤلفات الدرامية لكاتبين من هناك. الأول من مدينة بازل، تاجر كُتب

وصـاحب مطبـعـة يُدعى pamphilus Gengenbach (١٤٨٠ - ١٥٢٤ مـيلادية)، كتب مسرحية عن العصور العشرة العالمية والتى مُثلت لعدة عشرات من السنين وبإقبال شديد. عام ١٥١٧ يعرض دراما Nolhart إبّان تأزم الأوضاع السياسية: شخصياتها البابا، القيصر، الملك الفرنسى، السلطان التركى، أحداثها فى الحوار بين هذه الشخصيات التى يحاول كلٌ من المتحاورين معرفة مصيره المستقبلى. عام ١٥٢١ ميلادية يكتب أول مسرحياته الجدلية التى امتلأت بنقاش درامى ضد الكنيسة فى روما (آكلو لحم الموتى) عنوان قوى جارح. يخرج كاتبٌ أكثر نُضجاً هو الرسام Niclas Manuel (١٤٨٤ - ١٥٣٠) ميلادية والذى كان عضواً فى المستشارية العليا فى برن Bern لعدة سنوات طويلة. كتب ساتيرية تُعرى الصراع والخلافات بين الباب والمسيح، يُبين الفروق فى المظاهر بين تزيين وزخرفة الموكب الدائرى للبابا والمبُالغ بشدة فى إظهاره، وبين طريق المسيح البسيط إلى ياروشاليم - منتهى التناقض. عام ١٥٢٥ ميلادية ترسم لنا مسرحية (بائع الوداع) كيف يكتشف الفلاحون سوء استعمال القوة الغاشمة عند أحد القساوسة. دفعت الحساسية السياسية عام ١٥٢٣ ميلادية إلى تضادات وتضادات مُقابلة. فى حضرة كاروى الثالث عندما اجتاح چنيف قام عرضٌ بتمجيده فى إطار الفارسّ، بينما فى نفس العام يحرقون دمية لزفنجلى. وكذلك فإن شبابًا من المواطنين يعرضون ساتيريات تُندد بالبابا علنًا فى الشوارع [٦٢] لكن الأمور كانت تسير فى طريق التغير. فقد صمتت أصوات التمرد العالية

المُندَّدة بعد وأد كل محاولات صحوة الفلاحين، وكذلك جاء المسرح بعروض محايدة للمواطنين لم يكن لها أى وزن يُذكر.

فى الأراضى الواطئة نعثر فى بداية القرن على نموذج فن التمثيل Rederijker. فى عام ١٥٠٣ ميلادية يتكون اتحاد فى شكل سلطة عُليا ذات سيادة مستقلة لكن تتوقف فعالياته مؤخراً عام ١٥٧٧ ميلادية. أثناء مزاولة الاتحاد للسلطة كان المجتمع كله يشترك فى الاحتفالات: إشعاعات فنية وطموحات تُطرح على طاولة المناقشات فى اللقاءات الحميمية. وسط هذا الجو الإبداعى يخرج Cornelius Everaert (١٤٨٥ - ١٥٥٦) ميلادية بخمسة وثلاثين نصًا مسرحياً يحمل خصائص مسرحيات المواطنين والشعبيين. نموذج من بينها - المهرجون كان الاسم المُطلق على هذا النموذج Esbattement (المرأة المُضطهدة المقموعة Oppressed)، النموذج امتداد لنوع الفارس القديم. فى وقت متأخر امتد النوع ليشمل الأخلاقيات وعناصرها، لكن عناصر النقد تظهر فى ضعف التجارة وتراجع البضائع، ويذهب النقد إلى مناقشة وإدانة هبوط قيمة العُملة المالية، وإلى التهديد باقتراب الحرب. عند هذه الحالة النقدية السليمة والصحيحة أيضاً يظهر نوع (" Sinniken ذنوب صغيرة - ذُنيبات - تصغير ذنوب") اسم النوع اسم للشخصيات: يضع النقد الحاملين للذُنيبات والكاشفين لها على درجةٍ سواء.

وإذن فلم يكن غريباً أن يلجأ الكهنة الدومينيكانيون عام ١٥٣٦ ميلادية فى Gent إلى فرض رقابة على كلمات وحوار نوع Rederijker . ثم فى عام ١٥٤٠

مـيـلادية يقع نوع آخـر من المســرحـيــات Sinnspielék تحت عــين الرقــابة ("مـسـرحـيـات مملوءة بالمعانى") Full of Meaning. عام ١٥٤٦ ميلادية يُعدمون أحد ممثلى Rederijker هو Jacob Van Middeldoncko بتهمة تقديم برولوج هَرْطقى Heretical ولم تنفع توسـلاته بالاعتذار لصغر سنّه وخبـرته القصـيرة لإنقاذه من الإعدام.

من هذه الحادثة بدأت خطة درامات Rederijker فى التغيّر. واستمرارًا لمنع أنواع المسرحيات تدخل من جديد تحت إطار الوقف المسرحيات ذات الموضوعات الدينية – الفلسـفـيـة. وبدلا منهـا يمكن عـرض تساؤلات فـى أشكال مـسـرحـيـة تناقش العداء للكاثوليكية أو موضوعات الاعتراض عليها، على غرار ما حدث فى ناحية Yprenعام ١٥٥٠ ميلادية عندمـا عُرضت مسرحية مُصرَّحة من الرقيب " تتـحـدث عن مـاريـا العـذراء، وأى فـضـيلة عندهـا قـد أعـجـبت الرب؟ "[١٣]. مع الحروب التى جرت ضـد الأسـبـان (حـروب الاسـتـقـلال) فقدت كل مسـرحيـات Rederijker مفعولها بل وحياتهـا. هربت إلى الشمـال لتتبـع منطقة " - Utrechti Unio " يمكن أن تسترد عافيتها فيها، أو تشق طريقاً إلى إنجلترا.

فى فرنسا، كانت هناك فرق من المواطنين التقليديين، أولاً من بين هذه الفرق Confrérie Da La Passion التى حافظت – بفضل من نجاحات حققتها – على تمتّـعـهـا بالامـتـيــاز لمدة طويلة رغم تغـيـرّ الحُكم والملكيـات فى (١٥٤٤، ١٥٥٩، ١٥٦٣، ١٥٧٥ ميـلادية) ولحُسن حظهـا أن فرقتين مثلتا أمـام كاتب قصـر الحكم،

وأن الفرقة Confrérie قد حظيت بتصريح من لويس الرابع عشر. أما الفرقتان الأخرتان فقدمتا عروض الفارسّ، السوتى Farce, Sottie إلا أن قوانين المنع قد لحقت بهما أيضاً عندما عرضت فرقة منهما مسرحية Mère Sotte ("الأم المجنونة "). بعدها لم يكن من المعقول أن يُسأل عن الممثل الساخر لهدف معين فى مشهد مّا عن مكان مسكنه أو التحرّى عن أسرته وعائلته [٦٤] (لأن المَنْع لم يسمح لأحد بعد ذلك ممن يعتلون خشبة المسرح بحرية التعبير - المترجم).

أخيراً: لن نحاول البحث عن اتحاد أو مؤسسة مدينية - مُواطنية فى أسبانيا أو إنجلترا كما عرفناها مؤسسات فى Meistersinger حركة الصُّنَّاع والشعر والموسيقى، أو فى Rederijker أو فيما قدمه الإخوة Confrérie. فأسبانيا منذ بداية القرن السادس عشر الميلادى أصبحت مُنهكة مُستغرقة من الاستبداد. وفى بريطانيا حققوا تقاليد درامية شعبية تُناسب الشعب وتُرضى طموحاته. والبَلدَانِ أسبانيا وبريطانيا اتجهّا إلى طريق الاحتراف لفرق وفنون التمثيل.

تسليات وأعياد فى البلاطات

من الطبيعى ألا تبقى المجتمعات بدون الحفلات التياترالية، بل لعل هذه الحفلات قد ازدادت فى إيطاليا خاصة فى قصورها وبلاطاتها. ولا نعجب فيما أثارته احتفالات ڤيينا Conrad Celtis من آثار: انتشار ظاهرة التزلّف والتملق

Kowtow بين الإنسانيين والسلطة، والأخيرة لم تبخل بمالٍ على العروض المسرحية. تحرّك المشرف على الإنتاج وإخراج العروض Master of Revels عام ١٥٥٠ ميلادية فى حدود ما بين ١٢٠، ١٥٠ جنيها إسترلينياً. وفى ظرف عشر سنوات وصل المبلغ إلى ما بين ٣٠٠، ٥٠٠ جنيها. ثم ما بين أعوام ١٥٧١، ١٥٧٢ ميلادية وصل المبلغ مرة ثانية إلى ١٦٠٠ جنيهاً.

ثلاث مجموعات يمكن التعرّف عليها آنذاك. المجموعة الأولى تنتمى إلى النصر وعقد معاهدات السلام، زيارات رأس السلطة ووصول السفراء الأجانب إلى البلاد، المجموعة الثانية وتختص بحفلات مسرحيات الحياة فى المجتمع: الميلاد، الزواج، العزاء والوفيات، ثم تأتى المجموعة الثالثة لتختص بالترفيه على الصورة التالية: الاشتراك فى إحياء الكرنفالات، لكن يغلب عليها الآن الشكل الرياضى الجمنازى Gymnastic للفرسان، وهو الشكل الأخير الذى أتى بطبقة الدوناكيشوتات فيما بعد: " مسرحيات فرسان وحروب بأبراج عالية وخطيرة وقلعة سحر وشعوذة ومغامرات من أجل الجزيرة والسيف الذهبى " [٦٥]. حركّت هذه المجموعة المسرحية الجماهير التى لم تشعر بالنصر والانتصارات منذ وقت طويل مَضَى فى المسيرات والمواكب. جرى التمثيل فى مكان مُغلق وليس فى الشوارع بحسب العادة وبطريق مجازى Allegoric. عام ١٥٠٤ ميلادية فى النوع Celtis تظهر شخصيات Phoepus, Mercurius, Bacchus، الساتيريون،

الفُونيون Fauns * ، ربات الفنون ** . وفى أنتوربن عام ١٥٨٢ ميلادية نشاهد عارضةً مرتكزة على عمود (العَتَبْ) Architrave ذات حلية معمارية ضخمة يعلوها مشهد ميثولوجى. كما نرى شكلاً آخر يعتمد على الإخراج الغريب للعرض المسرحى. عام ١٥٤٨ ميلادية فى فالآدوليد Valladolid يعرضون كوميديا أروديتا على مسرح تتمتع فيه خشبته بالمنظور. وفى ليون بمناسبة زيارة هنرى الثانى يعرض بيبينا Bibbiena لجمهور فيرنزا جماعة من المهاجرين المغتربين فى إيطاليا تظهر فى المسرحية بصفة خاصة النساء بالتمثيل. عام ١٥٥٦ ميلادية فى مناسبة عقد قران ابنة الملك فى منطقة blois يعرض – باللغة الفرنسية – رجالى الحاشية الملكية المُتودّدة Courtierونساء البلاط مسرحية Sophonisbaja. بعد فترة تُصبح عروض (الباستورال) Pasztoral الرعاة الموضة المسرحية الأشدّ جَذْبًا للجماهير. فمسرحية الرعاة الشهيرة Bergerie تصبح معروفة من منتصف القرن. لكن أول مسرحية رعوية مُثلت بمناسبة حفل استقبالٍ ملكى كانت بعنوان Les Ombres (ظلال) تأليف Nicolas Filleuil. وفق هذا التيار – الرُعوى عُرفت " المآدب الرعوية " التى خرجت على مسارح فيينا باشتراك الأرستقراطيين، وبالضيوف الأجانب الممثلين لشعوب أوروبية أخرى وقد ارتدّوا أزياء الرعاة.

---

* FAUNS آلهة الحقول والقُطعان عند الرومان.

** MUSE ربات الفنون التسع الشقيقات اللواتى يحمين الغناء والشعر والعلوم والفنون فى الميثولوجيا الإغريقية – المترجم.

المهم أن شكلاً مسـرحياً خاصـاً بدأ جهوده بدءًا من عام ١٥٨١ ميلادية. فى إحدى مناسبـات عقـد قران فى هوتيل دو بوربون Hôtel De bourbonتم تمثيل مسـرحيـة Circé Ou ballet comique De La Reyne (سـيرسى أو البـاليـه الكوميدى للملكة) حكاية سيرسى قصة مسرحية تستخدم كل المعلومات والوثائق المُعقدة التى تنسج الأحداث الإبداعية والتى تشير إلى أن مركزية السلطة تبلغ كُل ما وسعها لنشر الفنون: تكلف العرض الذى استمر لخمس ساعات ونصف مبلغ ثلاثة ملايين ونصف فرنْكًا ذهبياً (٦٦). قام التمثيل على أكتاف الأرستقراطيين وحدهم باستثناء دور الملكة، الأمـراء والنبـلاء والنبـيلات والأمـيرات، ومُغنيـة محـترفـة واحـدة قـدّمت برولوج العـرض المسـرحى فى المقـدمـة، وكـان برولوجـا تمجيـديًا. سـاعتهـا وبالمناسبـة وُلد باليه البـلاط الملكى Ballet De Cour الذى حقق نجاحاً باهراً ساحراً ظل ممتداً مُمسكاً بناصية فن الباليه لمدة ثمانين عاماً بعد ذلك، وبعدها لمئات السنين قدّم فيها الفرنسيون عروض باليهات مُشابهة.

بدايات المسرح اليسوعى (الجزويت) Jesuit

فى عـام ١٥٤٠ مـيـلادية يحصل (ليُـولائى إجناتس) Loyolai Ignac على تصريح بإنشاء فرقة تمثيل مسرحى يسوعى تحت اسم Societas Jesu، قال فى تصريح له أنه يسعى إلى خدمة الكاثوليكية من وراء الفرقة المسرحية، لكنه كان

يُعد إسفينًا قاتلاً لرجال الدين المسيحى الكاثوليكى. استعمل كل ما يمكن أن يخطر على البال من وسائل حتى يحقق وعده للكاثوليكيين وما أخفاه للبروتستانت مستعملاً كذلك فرق التمثيل اليسوعية أيضاً. بعدها سُرعان ما تكوّنت مراكز مسرحية فى " المقاطعات " وفى الكولليجيوم مكان مبيت وإقامة الطلاب بالمدارس والجامعات، والذين لفتوا الأنظار إلى عروضهم القيمّة. عام ١٥٥١ ميلادية فى مسّينا Messina لم تكن العروض المسرحية تتجاوز شكل الديالوجات. عام ١٥٥٥ ميلادية تُصبح مدينة فيينا أكبر مركز تياترالى لهذه الفرق. فالعروض تجرى فى صحن ديّر (كارماليتا) Karmelita لجمهور غفير من المشاهدين أمام ممثلين فى الكولليجيوم اليسوعى. يذكر لافين برخت Levin brecht أنهم قاموا بتمثيل درامة ليوريبيديس. عام ١٥٥٦ ميلادية تبدأ عروض اليسوعيين فى قرطبة بأسبانيا، ١٥٥٨ فى براغ، ١٥٦٠ فى ميونيخ وتستمر عام ١٥٦١ ميلادية فى مسّينا (بإيطاليا - المترجم) ثم عام ١٥٦٦ فى روما، وفى عام ١٥٧١ فى بولتوسك Pultusk فى بولندا، وعام ١٥٧٢ فى أفينيون، ومن عام ١٥٨٢ فى لوزرن بسويسرا. جهّز القاعدة الفكرية والبرنامج الثقافى وقواعد العمل فى هذا النوع من المسرح والمسرحيات (المنهج الخاص) الذى يتضمن من البداية " الهدف، والوظيفة، والإمكانيات " Ratio Atque Institutio Studiorum الذى جاء متطوراً على سنوات ١٥٧٧، ١٥٨٦، ١٥٩٩ ميلادية.

فى البدايات عام ١٥٧٧ ميلادية كان التمثيل باللغة اللاتينية فقط فى اهتمام أولى بالانعكاسات العامة التى تصل إلى جماهير النظارة، وموضوعات نظيفة

محترمة بشرط التمثيل خارج الكنائس والمعابد. عام ١٥٨٦ ميلادية جاءت مرحلة الأهداف التعليمية التوجيهية بالتصريح بتمثيل التراجيديات والكوميديات لكن فى " اعتدال " (المقصود بالاعتدال هنا تجنّب التدابير السياسية والاجتماعية - Moderate المترجم) واستعمال الوسائل المألوفة العادية [٦٧]. حتى ساعتها كانت الإنترلود بين فصول المسرحية باللغة اللاتينية كذلك. لكن سرعان ما لبس الإنترلود لباس اللغة الشعبية ومن بعده المسرحية بأكملها. أمام هذا التوسّع يكتب فى براغ عام ١٥٧٦ ميلادية (نيكولاوس ساليوس) Nicolaus Salius مسرحية عن الشهيد سانت ڤانتسل St. Vencel باللغة التشيكية. وعام ١٥٧٥ ميلادية يعرضون مسرحية أخرى باللغة الألمانية عن (العشاء الأخير)، وعام ١٥٨٢ ميلادية مسرحية ثالثة بالفرنسية فى منطقة Pont-À-Mousson عن عذراء أورليانز تُعاد باللغة الألمانية بناءً على طلب من مدينة لوزرن بسويسرا. فى عام ١٥٩١ ميلادية يجرى تمثيل المسرحيات اليسوعية فى أشبيلية باللغات اللاتينية والأسبانية والإيطالية إلى جانب بعضها البعض [٦٨] .

فى البداية كانت وظائف المسرحيات تستهدف خصائص التعليم بالتركيز على: تدريبات الكلام والإلقاء لطلاب الكولليجيوم - " Orationes " بعدها ينتقل الطلاب إلى التدّرب على الديالوج المسرحى والذى احتوى بسرعة على تقمّص الشخصيات المسرحية. والحق أنّ المسرحية المدرسية اليسوعية قد قطعت طريق التقدم وآفاق التطور فى زمن قصير جداً. توسّعت الموضوعات بين الاختبارات المدرسية والأحداث السياسية والاحتفالات والأعياد. فى البداية تمّت العروض

داخل الكولليجيوم. جاء العرض فى ردهة المدرسة – الفناء بعد دعوة الشخصيات الثقافية بالمدينة وكذلك بعض المسئولين صغاراً وكبارًا، وانتهى الأمر بدعوة المسئولين السياسيين والاجتماعيين أيضاً. استدعى الأمر تضمين الترفيه إلى حيّز العروض لإحكام الفرُجة للمشاهدين، وهو ما مهّد لعناصر التياترالية للظهور فى المسرحية. كانت مدينة ميونيخ – ألمانيا هى البادئة الرائدة فى هذا التحوّل الفُرجَوى، حيث عرضت المدينة مسرحية (كُونستنتينيوس) Constantinus لكاتبها (بونتانيوس) Pontanus بألف (١) عضو مشترك فى التمثيل على خشبة المسرح، رافق الاحتفال بنصر Maxentius (ماكسينتيوس) (٤٠٠) أربعمائة فارس بأسلحتهم القديمة فى منظر العودة بالنصر الكبير. بعد عامين فى إحدى عروض عيد الفصح اشترك (١٧٠٠) فى مارش النصر بينما كانت أدوار الدراما (٣٠٠) ثلاثمائة دور مسرحى. أما العرض القمة الذى لم يُدانيه أى عرض بعد ذلك فهو الذى أُقيم عام ١٥٩٧ميلادية فى مسرحية سانت ميهاى St. Mihály حيث يسقط فى نهاية العرضع عند الختام (٣٠٠) ثلاثمائة شيطان فى الجحيم [٦٩].

استمر المسرح اليسوعى ما يقرب من نصف قرن بين النظرية والتطبيق العملى على خشبات المسارح المدرسية والجامعية. عام ١٥٩٤ ميلادية تصدر لبونتانيوس – الذى سبق ذكره – (واسمه الأصلى جاكوب سبان ميللر Jakob - Spannmüller ١٥٤٢– ١٦٢٦ ميلادية) ثلاثة مُجلدات تعليمية شعرية يسجل فيها أفكاره وانتشاراتها، وسرعان ما تصل طبعاتها المتكررة إلى ثمانى طبعات

لسرعة نفاذها. يعترف بونتانيوس بالدراماتورجيا الكلاسيكية، وبتقسيم أرسطوطاليس للدراما تراجيدية وكوميدية وما ساقته الأخيرة إلى التراجيكوميديا، تابعًا تقسيم هوراتيوس Horatiusللدراما إلى فصول ومشاهد. ومع أنه أبرز مصائر عظائم شخصيات التراجيديا ("Illustres ") لكنه فى الوقت نفسه لم يُهمل الشخصيات الدُنيا والطبقات السُفلى ("Humiles, Plebei ") من القيام بالأدوار المساعدة الأخرى على اعتبار فلسفة بناء الدراماتورجيا الكلاسيكية (٧٠).

ولما كانت المناطق الهامة فى بُلدان أوروبا قد تغيرت فيها بعض النُظم البابوية فى القرون التالية، فإن مدرسة الدراما اليسوعية قد أسست ظاهرة الاستمرارية فى العروض المسرحية والاتصال الدائم مع الجماهير. فقد كان للأساس النظرى المنهجى والتدريب التطبيقى العملى أثرهما فى تاريخ المسرح الأوروبى.

بدء الاحتراف المسرحى ومؤسساته

تتميز مسرحيات أوروبا فى القرن السادس عشر الميلادى، والتى تحدَّثنا عنها حتى الآن، تتميز بالتطابق Identical رغم الاختلافات الطفيفة بين بعضها البعض. ففى التطابق: نرى مختلف الطبقات الاجتماعية تحمل وُتحمُّس هذه الطبقات ورعايتهم لفكرة المسرح والمسرحية، اشتراك أعضاء المدن وأحياناً علية

القوم من الجماهير بالتمثيل، واشتراك البعض الآخر فى التنسيق والتخطيط والإدارة.. Ca Spielleiter, A Facteur, A Choragus أو تكليف (بداجوجيين) مُعلمين وموجهين. كل هذه الجمهرة العالية والشعبية قد أفرزت متخصصين فى مهن المسرح المختلفة. لكن مُمثلى هذه الجمهرة لم يكونوا بمستطيعين كسب عيشهم من الاشتراك بالتمثيل فى المسرح.

والواقع أن الذين فكّروا أو ظنوا فى إمكانية الكسب المادى من التمثيل المسرحى كانوا على خطأٍ شديد، فالمسرح لا يضمن أكلّ العيش بكل تأكيد. وكما رأينا فقد كان الممثل والمسرح نفسه والمسرحية من بعدهما فى حاجة إلى "الحماية" أو رعاية أحد السادة الكبار، أو ضمان عرض المسرحية بانتمائها إلى البلاطات الملكية. لكن القرن السادس عشر الميلادى يبدأ نوعاً من "الاستقلالية". يبدأ هذا الانفراج فى إنجلترا عندما بدأت فرق (أوروك) Uruk فى التنقل بالمسرحيات والتمثيل من مكان إلى آخر دون الحاجة إلى تصاريح الانتقال. كما أن التصاريح المكتوبة – قديماً فى زمنها – لم تكن تسرى على الممثلين المتجولين. وطّد صورة الاستقلالية هذه النبيل لايسستر Leicesterعندما حصل على تصريح امتياز نبيلى يخص خمسة ممثلين من مؤسسة التمثيل " يتبعونه " لتمثيل الكوميديا والتراجيديا والإنترلود وأنواع أخرى من المسرحيات، كان من بين هؤلاء الخمسة المعمارى مؤخراً (چيمس بيربيدج) James Burbage . لم تأخذ الجماهير الإنجليزية فكرة المسرح أو الاحتراف بعين الاعتبار الجاد، وكذلك كان

الحال فى العاصمة لندن. عام ١٥٥٧ ميلادية فى فرقة Boar's Head فى منطقة Inn سجنوا أحد ممثلى الفرقة الذى بقى اسمه مجهولا لمدة أربع وعشرين ساعة، لأن برنامج عرض الفرقة المُسمى A Sack Full of News (الكيس المملوء بالأخبار) لم يكن على المستوى المطلوب. ومن يومها بدأت الرقابة على المسرح. وللرقيب قراءة النصوص المسرحية قبل خروجها عروضًا على الجماهير ثم مشاهدتها مع مسئول كبير آخر قبل عرض الافتتاح. لم يؤثر قرار الرقابة على التمثيل فى أماكن أخرى غير العاصمة لندن. فقد نجح الممثلون فى التمثيل على مسرح Red Lion عام ١٥٦٧ ميلادية، وعلى مسرح Bull فى Inn عام ١٥٧٠ ميلادية. لم يكن مُستغرباً أن تزداد الاضطهادات، ففى عام ١٥٧٤ ميلادية تحديداً من التيار البيورتيانى مقابل تيار البلاط الملكى، فقد اشتكى الخطيب والداعية (چون إستوك وود) John Stockwood من أن بلندن وحدها (٨) ثمانية أماكن تزاول التمثيل فى المسرح. لكن الملكة تَمدُ حق امتياز التمثيل لفرقة لايسستر، وتسمح للفرقة بعرض عروضها فى لندن " حتى نُرفّه عن شعبنا المحبوب. لأن الممثلين يمثلون راحتنا وإبداعاتنا وشئ جميل أن نراهم ونُشاهدهم"[٧١] ويبدو أن القصر وبنية حسنة قد وثق فى چيمس بيربدج وكذلك كبار السادة. عندما اقترض (٦٦٠) ستمائة وستين جنيها لبناء مسرح فى لندن خارج أسوار العاصمة ليكون مسرحاً دائماً استمرارياً سُمى باسمه عام ١٥٧٦ ميلادية. نظام الدخول لمشاهدة العرض كان Penny واحد للواقفين لمشاهدة العرض، وأيضاً بنس واحد للصاعدين إلى أعلى البلكون. أصبح الاحتراف فى

المسرح الإنجليزى واقعًا لا مفر منه. وفى نفس العام تبدأ فرقة " الأصدقاء السود " فى عرض عروضها المسرحية. وهى مُكونة من مجموعة فنية هجرت الدير Children of The Chapel بقيادة زعيمهم (ريتشارد فارّانت) Richard Farrant. عرضت هذه الفرقة - نصف الاحترافية - أعمالها فى قاعة مغلقة، وسرعان ما عقدت تعاوناً خطيراً مع الممثلين المحترفين خاصة فى سنوات القرن الأخيرة.

وعلى نفس مسيرة عروض فى العصور الوسطى مثل Contrahacedorok، Juglarok ("من باب التقليد ") جابت الفرق البلاد طولاً وعرضاً، والتى بقيت مُدداً طويلة فى أسبانيا ثم توسعت وازدادت نماذج مُمثليها. وسط هذه البيانات المائلة نوعًا إلى السخرية يكتب (أوجستين دو روياس) Augustin De Royas مذكرات بعنوان El Viaje Entertenido (سفرية مُمتعة - ١٦٠٣ ميلادية) عن فن التمثيل " القديم "، نعرف منه أن الممثل الواحد هو Bululu، وأن ممثلينٌ يُسميان Nacque، وثلاثة أو أربعة ممثلين هُم Gangarilla وهم جميعهم لم يتقدموا فى فن التمثيل ولم يسجلوا ترقِّياً أو تطورا يُذكر عن سابقيهم فى عصور ما قبلهم من الممثلين. المفاجأة أنّ فرقة Cambaleo زادت ممثلة مسرحية إليها. تضمَّن برنامج هذه الفرقة كوميديا واحدة، ثلاثة أو أربعة Auto، خمسة Entremes. أما فرقة (فاراندولا) Farándula فكانت ذات طابع خاص، إذ اشترك فى تمثيل عروضها ثلاث شخصيات نسائية ما بين ٨، ١٠ من الكوميديين وعادة ما عرضت عروضها بمناسبة موكب المسيح. مثّلت فرقة Compania

تطوراً كاملاً عندما ضمت (١٦) ستة عشر ممثلاً فى عروضها، وأحياناً ما كانت تجمع بعض العروض ضعف هذا العدد. تكوّن الريبرتوار للفرقة من (٥٠) خمسين مسرحية (!) كلها من الكوميديات [٧٢]. بقيت فرق كبيرة تُمثل فى ساحات الأسواق العامة التى تحددت فيها بحواجز أماكن المتفرجين. فى السابق كانت هناك مقاعد للنظارة (Bancos) خلفها وقف المشاهدون، فى الصالة لم يكن يسمح بجلوس النساء. سيدات الطبقة الراقية شاهدن العروض من خلف نوافذ البيوت المحيطة بالعرض (Aposentos) أما نساء الطبقة الدنيا فأُعدت لهم منصة مرتفعة قليلاً فى نهاية الصالة من الخلف على هيئة البلكون . (Cazuela)مثل هذا التصميم لأمكنة النظارة يعكس بالضرورة طبقية المجتمع. وبخلاف الأنواع المسرحية الثلاثة Auto, Comediák, Entremese كان يجرى تمثيل أنواع عصرية أخرى سرعان ما ينفرج الستار عن التأثير الإيطالى. نعرف أن احتفالات ميلاد المسيح عام ١٥٣٨ ميلادية فى أشبيلية قد دَعَوّا شخصاً اسمه (موتيو) Mutio كان يشتغل بسينوجرافيا خشبة المسرح. لقد ارتفع اسم التيار الإيطالى فى الفنون المسرحية بفضل جهود Bartolomé De Torres Nahárro والذى كان يعيش فى روما فى عصر البابا السابق ليو Leó . عام ١٥١٧ ميلادية يُصدر (٧) سبع كوميديات فى كتاب بعنوان Propaladia ويُصدّره بموضوع دراماتورجى هام يتنبأ فيه بمستويات فن كَتابة الدراما الأسبانية ومناقشًا بعض القضايا الجوهرية فى هذه الدرامات حتى قبل انبثاقها. حدّد نوعيّن من الكوميديا: Comedia Noticia وهى التى تعبر عن إبيزوديات حياة المعاصرين

الحقيقيين، ثم Comedia A Fantasia وهى التى " تخترع " أو تُؤلف قصصًا للمسرح. أعماله تتأرجح بين النوعين. من النوع الأول نعثر على درامته Tinelaria ومن النوع الثانى نجد درامته المعنونة Serfina - Ymenea (٧٣) .

تعاملت الفرق الجوّالة مع الكوميديات البسيطة الخفيفة، فخصائص الكوميديا أروديتا كانت موافقة لهذه الفرق، أما الممثلون المحترفون فقد استدعى الأمر تنظيم معاملاتهم. فى عام ١٥٣٤ ميلادية يُصدر كاروى الخامس قانونا بشأنهم يُتيح للنساء العمل فى المسرحيات ("Hombres Y Mujeres "). أبرز قادة الفرق المحترفة الكاتب الدرامى والممثل (لوب دو رودا) Lope De Rueda (حوالى ١٥٠٥ - ١٥٦٥ ميلادية) مهنته الأصلية صانع ذهب لكن سحر المسرح شدّه إليه. بدأ حياته المسرحية فى أربعينيات القرن وفى عام ١٥٥١ ميلادية كوّن مع زوجته (ماريانا - Mariana) فرقته المسرحية، جاب المدن الأسبانية الواحدة بعد الأخرى، أشبيلية، قرطبة، غرناطة ومدريد بطبيعة الحال. كوّن جماهير غفيرة لفرقته. عام ١٥٥٢ ميلادية يُصّوت الشعب لمنحه السُّناهية* Annutiy وهو يستحقها لأنه كتب ومثّل لشعبه الأسبانى كما صعد أيضاً على مسرح البلاط فى عصر فيليب الثانى. تميزت أعماله بتقديم درامات الرُعاة والفلاحين، وكان يمثل الدور الكوميدى الرئيسى عادة. يتحدث عنه بالفخر سرفانتس Cervantes فى المقدمة التى كتبها فى كتاب دراماته المطبوعة عام ١٦١٥ ميلادية ويذكر دراماته الرعوية والفلاحية وإنترلودياته Paskó (التى

---

* صوّت الشعب لمنحه مرتبًا يتقاضاه مدى الحياة من الدولة - المترجم.

تعنى المرور Passage) جَهَّز شخصيات لا تُنسى.. المرأة الزنجية السوداء، المرأة جالبة النساء Procure، مجنون القرية وغيرها. وهو مبتدع الثنائى النوعى فى مشاهد دراماته بين الخادمين الذكى والغبى. عام ١٥٦٧ ميلادية تُطبع جميع أعماله على يد Juan De timoneda "بعد حذف أجزاء وعبارات منها " وسط مّنعٌ وحجر على الطباعة.

عام ١٥٦٠ ميلادية تصعد إلى سماء المسرحية عدة أسماء جديدة كان من ابرزها (تلميذ رودا) ألونسو دوفيجا (Alonso De Vega، (بدرو نافارّو) Pedro Navarro (الذى يرتبط اسمه بتطوير التقنية المسرحية والفرجة على خشبة المسرح). وينضم إلى هذه الكوكبة (ألونزو دو سيناروس) Alonso De Cineros ("بإلقائه السهل المُعبّر وقوامه السمهرى وروحه الإنسانية..." – كاد دون كارلوس Don Carlos يُجنّ سروراً من تمثيله) وتباعاً ما بين ستة وثمانية ممثلات وممثلين رائعين على نفس طراز من ذكرناهم [٧٥].

هذا المدّ المسرحى يزيد اتساعاً وانفتاحاً، كما يعلو صوت النقد أيضاً. تؤكد ذلك قرارات السنودس فى ناحية Trident . ففى عام ١٥٨١ ميلادية يضع ديوان محكمة التفتيش Inquisition قائمة بالممنوعات تشمل " الكوميديات، التراجيديات، الفارّس، Autoالتى تمس أو تتصل أحداثها بالكنيسة" ، وهنا يقفز رجال الدين إلى المسرح ليمنعوا مشاهد يظهر فيها كهنة أو بابوات أو أساقفة أو أى نوع من البشر ينتمى إلى الكنيسة أو الديانة الكاثوليكية، حتى يتم مَنعٌ النقد الذى يُوجّه إلى هذه الطبقة الدينية [٧٦]. أمام هذا الموقف المُتعنّت كان لابد من

التوجّه إلى موضوعات "عالمية" كما تم فى عصر سبق عصر لوب دو فيجا Lope De Vega وعلى يد درامى رائع هو (يُوان دو لاكـوفـا) Juan De La Cueva (١٥٥٠ – حوالى ١٦١٠ ميلادية) إذ تميزت أعماله الدرامية بالمواقف السياسية الآنية Actual ، مثل (موت الملك سانشو) La Muerte Del Rey Don Sancho، مسرحية (حرية أسبانيا) La Libertade de España، (المُفترى مُشوّه السُمعة) El Infamador. تصدرت المسرحية الأخيرة أولى أعماله المُعدّة لكن جهده الأعظم يظهر فى أنّ هذه المسرحيات التى كتبها بين أعوام ١٥٧٩، ١٥٨١ ميلادية كانت تُمثلها فرقة مسرحية محترفة كَتَبَ لها خصيصاً هذه المسرحيات [٧٧]. أمام توسّع حركة التقدم ووصولها إلى القمة تدعمها اهتمامات الجماهير لم يكن هناك غير مسرحينْ يجرى فيهما البناء. مسرح فى مدريد عام ١٥٨٣ ميلادية وآخر فى مدريد أيضاً عام ١٥٨٤ ميلادية يُبنيان على نظام نمط Corral (نظام العربات وترتيبها بحيث تُشكل سياجًا). Corral De La Pacheca، Corral De La Cruz [٧٨] . هذا الانتصار الاجتماعى للتقدم، وكذلك للمسيرة الثقافية حدثا أثناء سقوط الحكومة الأسبانية مرتينْ بما أَحْدثَ تراجعاً لفترة قصيرة.

يشير المؤرخون إلى أنّ احتراف التمثيل فى فرنسا حدث فى بدايات القرن السادس عشر الميلادى. إضافة إلى جماعات الممثلين الجوّالين من غير رخصة Vagrantعلى غرار الفرقة الجوالة Jean De L'espine والتى كانت تتحاشى فرقة Confrérie الفرنسية فظلت تعمل على أبواب ومداخل مدينة باريس.

أشهر ممثليها الكوميديين هو Jean Pont - Alais الذى كان يمثل أيضاً فى درامات السوتىّ Sottie. عام ١٥١٦ ميلادية يُزج به فى السجن لسخريته - تمثيلاً - بالملكة الأم، وبعدها يرحل ليعمل فى الريف عام ١٥٢٠ ميلادية يعمل لدى بلدية باريس ويُخرج عام ١٥٣٣ ميلادية عرض المسيرة الملكية - الموكب فى دراما الدخول Entrée. ننظر إليه كشخصية تمثل استمرارية الاحتراف المسرحى من عدمه. عملت بعض الفرق المسرحية بنصف رئة الاحتراف أو كما نُطلق عليه شبه الاحتراف. هذه الفرق التى كان أفرادها يمثلون إلى جانب مِهنهم الأصلية، لم يستطيعوا العودة إلى مهنهم ووظائفهم الأولى بحكم انشغالهم فى المسرح وأسفارهم والتغيب عن أعمالهم التى يترزّقون منها. لكن النجاح الذى أصاب هذه الفرق المسرحية الصغيرة جعلها تُخصص كل أوقاتها للمسرح وعروضه تاركة أعمالها الأولى، ومُسافرة تجوب أنحاء الريف الفرنسى، ومُجهزّة لبرامج مسرحية، وإبيزوديات غامضة مستيرية ودرامات أخلاقية سطحية لا تنزل إلى الأعماق، ومسرحيات الفارْس بطبيعة الأحوال. وتكون نتيجة الممارسة العملية للمسرح هو بناء دُور مسرحية لهذه الفرق عام ١٥٣٦ ميلادية فى Autun، وبين عامى ١٥٣٨، ١٥٤٠ فى ليون، وعام ١٥٤٧ ميلادية فى Meaux [٧٩].

عام ١٥٤٤ ميلادية يحدثُ حدثٌ هام فى تاريخ المسرحية الفرنسية : تظهر فرقة مسرحية إيطالية فى ضخّ عروضها فى فرنسا لتبدأ عملاً يستمر لمدة قرنين من الزمان، يلمع خلالها (چيوفانى أنطونيو رومانو) Giovanni Antonio Romano الذى لقّبه الفرنسيون Valfenieré. وفى الفترة ما بين أعوام ١٥٤٨،

١٥٥٦ ميلادية وفى استمرارية للعروض المسرحية تساهم الفرقة الإيطالية فى إنعاش الجماهير الفرنسية بالفُرجة فى بلاط ملك فرنسا. كان من الطبيعى أيضا أن يلتف الكوميديون الفرنسيون حول جماهيرهم: Antoine De L'espeyronnyere بفرقته ليُقدم ("مسرحيات تاريخية") "Jouer D'Histoires ". عام ١٥٤٥ ميلادية مع (مارى فارّى) Marie Ferréزوجة أحد النُباّح * بعد أن يَعقد معها عقد عمل لمدة سنة. نسمع كذلك عام ١٥٥٨ ميلادية عن فرقة Lepardonneur وبطلها (" Badin") (بادين) واسمه Martainville والتى تتعرض للهجوم عليها أيضا. عام ١٥٧١ ميلادية يصل إلى فرنسا (البرتو جاناسّا) Alberto Ganassa وفرقته للكوميديا دى لارتى، وسرعان ما لا يقبلونه أو يُصرحون لفرقته بالعمل المسرحى. عام ١٥٧٦ ميلادية تصل فرقة (جيلوزى) Gelosi وتعمل لسنة حتى تصل إلى العرض فى البلاط الملكى (٨٠) قبلت فرقة مسرحية أخرى هى فرقة Salle Du Petit Bourbon الدعوة للعمل. مسرح صغير، صالة جمهور ضيقة تركوا فيها مكانا فى مقدمة خشبة المسرح للرقصات. مقصورة الملك كانت فى منتصف المقصورات وفى الخلف جلس رجال الدولة وعلية القوم. فى هذا المسرح الصغير لم يُسمح بوقوف النظارة.

حدثٌ هام آخر، عام ١٥٧٨ ميلادية أجّرت فرقة Confrérie De La Passion بين وقت وآخر مسرحها لتستضيف الفرق المسرحية القادمة من الريف إلى

---

* النَيّاح BARKER شخص يقف أمام دُكان أو مسرح ويدعو السابلة بصوت جهير إلى الدخول.

باريس لعرض مسرحياتها، وهو ما ساعد العاطلين بعض الوقت على كسب قوتهم من التمثيل. استغل الممثل (أجنان سارات) Agnan Sarat هذه الفُرصة للحضور بفرقته عدة سنوات إلى باريس لعرض أعماله المسرحية (توفى عام ١٦١٣ ميلادية). عام ١٥٨٨ ميلادية تحدثُ بعض الاضطرابات والتراجع. فنظراً للضغوط الكاثوليكية وفى تحالف غير رسمى League تُمنع كل العروض الكوميدية فى العاصمة باريس، وظل أمر المَنع سارياً لمدة عشر سنوات حتىَ استطاع الممثلون المحترفون بدء نشاطهم المسرحى مرة أخرى فى هوتيل دو بورجونى Hôtel De Bourgogne. عام ١٥٩٩ ميلادية يمنح الملك تصريحًا بالعمل لفرق Valleran - Lecomte، وفرقة - Adrien Talmy وكلها فرق كوميدية اتحدت مع بعضها البعض – ساعتها أصبح الاحتراف رسمياً للممثلين، مُجذّراً قاعدة حقيقة لهذه المهنة المسرحية (٨١).

لنا أن نتنبه إلى أن احتراف التمثيل للممثلين الدائمين لم يُكن ساريا إلا على الممثلين المواطنين للدولة وفى بلادهم إذ كانت الدولة هى المساعدُ الأول فى إقرار هذا النظام الاحترافى فى المسرح، وأن هذا الاحتراف كانت له الأوليات فى العاصمة " المركزية " حيث بدأ تاريخياً فى أغلب العواصم الأوروبية. هنا تغيرت أحوال الممثلين وأصبح لهم مُرتب يعيشون عليه من التمثيل. لكن سرعان ما برزت صورة التمثيل فى المجتمعات الإقطاعية التى تحولت فى بطء إلى مجتمعات رأسمالية واتخذت المهنة فيها شكل المقاولات، حتى لو كانت الفرق المسرحية تتبع أحد النبلاء أو ترتبط بالسلطة الملكية. حدث ذلك فى إنجلترا، وأسبانيا، وفرنسا.

فى ألمانيا نجد أسلوباً مختلفاً إن لم يكن مُضاداً لما كان يجرى فى باريس مثلاً. فالاحتراف فى الدول الناطقة بالألمانية لم يتقدم كثيراً طوال القرن السادس عشر الميلادى كما لم يتغير وضْع الممثلين عن نفس وضعهم فى القرون الوسطى، على الأقل فيما يختص بالتمثيل باللغات الشعبية. فكانت المقاطعات الصغيرة والمدن تعتبر القادم من خارجها للتمثيل " غنيمة لابد من افتراسها ". كانت الصورة قائمة فى إيطاليا والبلاد الواطئة التى تتحدث الألمانية ثم فى إنجلترا. عكس الموقف خسارة كُبرى على الممثلين العاملين فى بلادهم فقد حُرموا من الاستمتاع والاستفادة من " الفرق الزائرة " وانقطع عنهم التبادل الثقافى - المسرحى. كما ظلت الفرق الزائرة على وضْعها السابق تجوب أنحاء الريف فى بلادها هى الأخرى، وفى حالة Spielman .

إنَّ رأى العصر فى الممثلين الجوالين أنهم " مغرورون، فاسدون ومفسدون Debauched، لَزِجون Rub، خُبثاء بلا حياء، أناس بعيدون عن الديانة. وماذا أكثر من ذلك بعد أن نبذتهم بلادهم فأصبحوا مُتشردين كالغجر سواء بسواء"[٨٢]. لم يكن رأى اليسوعيين فيهم بأقل من هذه الصفات والنُعوت الذين تحصّنوا ضد هذه الجماعات الكوميدية المُهاجرة دوْمًا، (وهو ما حَذِرتْ منه الجامعات الإنجليزية أيضاً)، ومن العروض " التافهة العابثة Frivolous ومُمثليها" التى امتلأت بنِكاتٍ مكشوفة غير مُحتشمة (" Lubricis Iocis").

فى هذا الفراغ الذى أصاب أول ما أصاب ممثلى الكوميديا فى جنوب إيطاليا يصل كاروى الخامس مع فرقته فى البلاط عام ١٥٤٩ ميلادية إلى نيرنبرج،

نيـردّلِنجن Nördlingen فى أول مـحطاته. فى عـام ١٥٤٧ مـيـلادية فـى قلعـة ترنتيوس القـريبة من مدينة ميونيخ يتعاقد اثنان من الإيطاليين ومعهم ثلاثة من الممثلين الإيطاليين بينهم زوجة واحدٍ منهم مع أحد المسارح، كان لهذا التعاقد أثَرُه المحمود فى تاريخ المسرح. ففى عام ١٥٧٩ ميلادية يستعدون للمعرض الشهير "Narrentreppe" (معرض التصوير الزيتى - سلالم المزّاحْ) الذى أقاموا فيه بتمثيل بعض المشاهد المسرحية على جانبى بُرج القلعة وسلالمها، حيث قدّموا Tipi Fissik إيضاحات للصور الفنية التشكيلية التى رسمها بريشته (ألساندرو اسكالزى) من فيرنزا Alessandro Scalzi (٨٣) .

وصل الاحتراف فى المسرح الألمانى إلى المستوى الذى وصلته إنجلترا قبْلاً. فبدءًا من عام ١٥٨٥ ميلادية تصل فرقها المسرحية الاحترافية الكبيرة منها والصغيرة إلى الدانمارك. بدأت هذه الزيارات أولاً فرقة النبيل لايسستر الإنجليزية بينهم (وليم كامب) William Kempe والكوميديون، الذين يصلون بعد ذلك عام ١٥٨٦ ميلادية إلى مدينة درسدن الألمانية Dresda . عام ١٥٩٢ ميلادية يدعو أمير مقاطعة Braunschweig (هنريش جوليوس) Heinrich Julius فرقة (توماس ساكفيل) Thomas Sackville حيث أعدّوا لهم مكاناً فخماً للتمثيل فى Wolfenbüttelوفى نفس العام تصل إلى الأراضى الواطئة المتحدثة باللغة الألمانية فرقة (روبرت بروان) Robert Browne التى دأبت بعد ذلك على زيارة ألمانيا سنوياً لتقديم جَديد عروضها فى البلاطات والقصور أو فى قاعات الرقص، واضعةً ريبرتوار المسرح الإليزابيثى البريطانى فى الأراضى الألمانية.

هذه الفرق استحوذت على عقول الجماهير الألمانية والبلاد الواطئة والتى أطلقوا عليها " Englishche Kommödianten" [٨٤].

لكنهم قد أفاقوا أن اكتمال النجاح خاصة فى المشاهد الكوميدية الزاخرة بالنكات من المستحسن، ويا حبذا لو تُلقى أو تُصاغ باللغة الألمانية الأم. ولهذا فكّر الألمان أن يبدأوا بخطوات فى القرن التالى لتكوين فرق مسرحية ألمانية جوّالة.

- أوروبا " النصف الخارجى " -
حتى نهاية القرن (١٦) ميلادى

تلك الدول التى تقع فى " النصف الخارجى لقارة أوروبا " قد جرى فيها التطور الاجتماعى - الاقتصادى بطريقة أخرى، إذ يبدو أن الإرث التاريخى لهذه الدول هو سبب الاختلاف فى مرحلة التطور والتقدّم.

تنتمى دول الاسكندنافيا إلى هذا النصف الخارجى، كما دول أخرى مثل سلوفاكيا، روسيا، المجر، وجنوب سلوفاكيا. وفترة بعد أخرى اقتربت هذه الدول من حكومات دول أوروبا الغربية بفضل تأثير المسيحية فى روما. كما أن هذا الاقتراب قد حطّم من العواصف التاريخية الماضوية وأعاد نقاء العلاقات عبر قرون، ومدّ من الجسور الثقافية لمصلحة حياة أفراد هذه الشعوب وترقّيها. هناك

حقائق تشير إلى التوقف وإلى التأخير فى تكيّف هذه العلاقات كما فى الريف الاسكندنافى بسبب المناخ هناك Climate، وكان من بين أسباب عدم اللحاق بأوروبا الغربية بين أوقات قصيرة أحياناً وطويلة مُمتدة أحياناً أخرى غزوات أرجعتْ عجلة التقدم إلى الوراء (مثلاً هجوم التتار على بولندا، والمجر، وسلوفاكيا). الأمر الذى حطمّ الاستقرار والنمو (كما الحُكم التركى فى ريف أوروبا : فى كل مساحة البلقان، ولقرن ونصف القرن فى المجر).

وعندما نتحدث اليوم - فى حيادية أمينة - عن المسرحية وبياناتها ومعلوماتها، فإننا نجد لزامًا علينا أن نتنحىً عن علم الدفاع عن العقائد المسيحية Apologetics. فالموقف ذاته قد استعمل أدوات وأجهزة غريبة وغير متوقعة Apparition تُبرر بالتشابه والنظير المُماثل Analogous أنَّ هذه البلاد كان بها يوماً ما ما يُسمى بالمسرحية كبقية دول أخرى، لكن المسرحية قد آلت إلى الانتهاء والاختفاء. وعلينا أن نسأل نحن السؤال الهام، ألا وهو: لماذا لم تتكّون نوعيات مسرحية عديدة كما تكونت وأيْنعتْ فى دول أوروبا الغربية؟ ولو حتى بالتقليد أو النقل؟

البلاد الاسكندنافية

تجمع هذه البلاد القبائل الألمانية فى الشمال، حيث رحلتْ إليها الشعوب المهاجرة كموجات تلو موجات حتى وصلت إلى الأراضى الأوروبية، باستثناء

الدانمركيين الذين وصلوا إلى الجنوب ولم يصلوا إلى الأجزاء الشمالية حتى بحر البلطيق. أجزاء تمتعت بالأمان وأجزاء أخرى لا عند تكوّن القبلية - الوطنية وكأنها قد سارت فى نظام " اجتماعى - عُبودى " مما قوّى من النظام الإقطاعى. إلا أن طبقة الفلاحين قد بقيت على حالها. ساعدت هذه الحالة مستقبلاً على التوجه ناحية تيار اجتماعى - ثقافى (توسّع بعد ذلك) كما يُرى فى الأجزاء الجنوبية لأوروبا. فمثلاً حملات الإمبراطورية الرومانية لم تطأ قدماها هذه البقعة من الريف ولهذا لم تصل إليها الثقافة الإغريقية - الرومانية وبالتالى لم يتأثروا بهذه الثقافات. مع أنه فى دوران التاريخ الميلادى حاولت المسيحية - عبر الدانمارك - بعد ظهورها ولوقتٍ طويل الصراع مع الوثنية التى كانت باقية هناك. انتشرت تيارات الإصلاح بسرعة البرق كالعاصفة، وواجتها محاولات لوأدها. ومن الطبيعى أن يكون للإرث الماضى نصيرون بعد استقرار رؤيتهم القديمة أزماناً طويلة ومن بينها الخصائص الدرامية. فى القرن الثامن الميلادى تصل إلى أيسلنده Izland قبائل نرويجية حافظوا على التقاليد القديمة، كطبقات المجتمع وأغانى هذه الطبقات " أغانى Edda" والتى اشتملت على أصوات تنتقد الأساطير. إضافة إلى ذكريات شامانية تُلخصها Vaftrúdniszmál حيث شخصية (أودين) Ódin تبحث عن فلاح شمالى عجوز هو (أورياش) Óriás المتمسك بالفضائل القديمة والعادات الطيبة والذى تُقاس قُوته بمعارفه الميثولوجية الأسطورية. تدور حكاية المسابقة فى القصة بين الحياة والموت، تماماً" كحروب الشامان " بصفة عامة، ويخسر أورياش السباق. تُفسّر البحوث المعاصرة بأن نوع Edda هذا لبس رداء الملحمية الدرامية Epiko - Dramatikus

وأنه حافظ على تنظيم ديالوجات نظيفة فيه. حوت الملحمية الدرامية هذه: Kvida, Grátr, Hvöt, Spá ("القصة"، " شكوى بكائية "، "التلقين التمثيلى" Prompt، النبوءة – الوحى الإلهى Prophecy"). أما الديالوج فيحتوى على Galdr، Liód، Senna ("السّحر"، " الأغنية "، " المبارزة بالكلمة"). هذا الشكل التقليدى الأثرى القديم كان صورة من الماضى العتيق وظل إلى عقود بعد ذلك، كما فى الملاحم الهندية والملاحم الشعرية الإغريقية. كما عاش شكل آخر هو Skáld من القرن التاسع الميلادى وظل مستمراً حتى القرن الرابع عشر الميلادى فى كل بلاد إسكندنافيا، يُمجد فيه الناس قوميتهم وأبطالهم بغناء شعرى يُقدمه الشاعر. نعرفُ أكثر من (٥٠٠) خمسمائةً Skáld بأسمائها، يرسم فيها مؤلفوها من القرن العاشر الميلادى على نمط العصور الوسطى أغنيات ساخرة تهكمية وأغنيات العشق والغرام يَدسُّون بينها حِكمًا وأقوالاً مأثورة. هذه العروض كانت إيمائية ولهذا فقد جمعت بين دفّتيها أجنحة التياترالية. وحتى القرن الرابع عشر الميلادى كانت الإيمائية تعيش مُتواجدة، لكنها إيمائية من نوع آخر، ليست إيمائية الميموس التى عرفناها عند المضحكين المتجولين. اسم هذا النوع الخاص من الإيمائيات كان يطلق عليه Gärende وقد مثّل فيه ملك السويد (بيرجر) Birger والأميرة (مارتا) Marta فى حفل خطوبتهما. برز أيضاً نموذج ألمانى من المسرحية Gaukler : ارتدى بعض الطلاب فى (برجن) Bergen ملابس تاريخية على هيئة كورس وعرضوا " قصصاً وثنية " – بعدها قدّم نفس الطلاب بعد انتهاء قُداس الكنيسة، وأمام أبواب الكنيسة ("Met Dukketoej ") عرضاً عرائسياً يحكى قصة لازار Lázár والغنى، وعلى كُلٍ فقد بقى تقمّص

الشخصيات الشعبية الفلاحية موجوداً فى العروض حتى بعد قرار عام ١٤٤٧ ميلادية الذى صدر عن الكنيسة فى مدينة Odensé بمنع عروض طلاب المدارس التى تُعلم المسرحيات التى تتصل موضوعاتها بالصِيام Fasting والمُسماة "Ludos carnisprivalis" [٨٥] .

تكشف المعلومات عن غياب المسرحيات الطقسية Liturgical وشبيهة الطقسية والتى يُطلق عليها (نصف الطقسية). كذلك كان الحال بالنسبة للمسرحيات الهيستيرية والمسرحيات المتسلسلة الدينية الكبيرة. لكن عندما تقدّم الاقتصاد فقد ظهرت مثل هذه الأنواع المسرحية نتيجة تقدم الفِكر الذى أكّدته هذه النوعيات. عام ١٤٧٧ ومن بعده عام ١٤٧٩ ميلادية تُنشأ فى مدينة (أبسالا) Uppsala جامعة كوبنهاجا Koppenhága ولا يُمر أكثر من نصف قرن حتى ينجح ملك الدانمارك والنرويج كريستيان الثالث III. Krisztián فى إنجاز الإصلاحات الكبرى، وساعتها تنبثق الدرامات الواحدة تلو الأخرى فى وقت قصير: عام ١٤٩٠ ميلادية فى ناحية (آرهوش) Aarhusيُنشئ (بِيرب مُورتِنْ) - Morten Borup أحد الإنسانيين المتأثرين بعصر النهضة الأوروبى - مدرسةً تُعلم الدراما إلى جانب ممارسته الإخراج لرقصات كوميدية تحمل خصائص ومِسْحات العصور الوسطى وتُعبرّ عن رحمة الرب وعفوه عن المُذنبين فى مشاهد مكتوبة باللغة السويدية الأخلاقية العالية، وتحمل هذه المشاهد صورة التغيّر اللغوى فى نهاية القرن الخامس عشر الميلادى حين حمل هذا النوع عنوان العرض المسرحى الراقص باللغة اللاتينية. عام ١٥٠٠ ميلادية تصعد على المسرح كوميديا Dorottya (دُوروتيا) وهى نموذج لأصل نوع كان يُعرض فى Lübeck

عبارة عن كرنڤال ينضم إلى مثيله فى باريس وتظهر فيه " ثلاث عذارى عاريات".
تُولد بعد ذلك بوقت قصير " الدراما الدانماركية القومية الأولى " عن القديس (كانوت) Kanut كتبها عميد جامعة كوبنهاجا (كريستوفر چاسبرسن راڤنسبرج) Christopher Jespersen Ravensberg باللغة اللاتينية تحت تأثير موجة الإنسانية، ثم قدّمها مشتركاً فى العرض مع أبنائه طُلاب الجامعة. أدت موجات الإصلاح إلى إنشاء مدارس " لاتينية " (أى تُعلم اللغة اللاتينية إلى جانب المواد الأخرى - المترجم)، استمر هذه التعليم للآتينية ما يقرب من الثلاثين عاماً بدأ من التعليم المتوسط (الإعدادى) وخلال هذه العقود الثلاثة اضمحلت مدرسة الدراما الإنسانية، وتكون مدارس الدراما البروتستانتية قد اجتهدت وفق الميثاق القديم Old Testament من التقدم إلى واجهة فنون التمثيل عارضة أنواع Judit, Tóbiás, Ádam, Jefte على الجماهير (يوريت، توبياش، آدم ، جفتا) (٨٦).
كل هذه النوعيات من العروض كانت تُقام فى البلاط الملكى أو فى المدارس وفى مناسبات مختارة، وتُدعى إليها عائلات الطلاب المشاركين فى العروض. كانت المسافة بعيدة بين هذه العروض وعروض مسارح أوروبا الغربية، ولم تكن الشعوب الإسكندنافية على علم بمسرحيات أخرى غير ما كان يُعرض أمامها فى المناسبات المختارة. لهذا غابت عنهم مسرحيات أوروبية كانت قد استقرت بنماذجها فى القرنينْ الرابع عشر والخامس عشر الميلاديينْ مِثْل ما غاب عنهم التقدم للمواطنين: مثل الفارْس، نوع Fastnachtspiel . هكذا وصل الإصلاح "المُتجه إلى المستقبل" إلى تجاهل الثورة النقدية - الاجتماعية طاردًا لها من

جسم المجتمع الحى Eliminate. وهكذا يظهر موقف غريب فى الواجهة، عندما تُواجه أشكال المسرحيات الإنسانية النهضوية أشكال المسرحيات المدرسية السابق الإشارة إليها. عام ١٧٥١ ميلادية Stymmelius Studentese ("الطُلاب") يتابعون تمثيل مسرحياتهم وعروضها. وفى قُرب نهاية القرن عام ١٥٩١ ميلادية صدرت لأول مرة ظاهرة طباعة المسرحيات فى أوسلو Oslo وفى (رنجستد) Ringsted، أُودنسيه Odensé وعلى إثرها كَتَبَ (چاكوب وولف) Jakob Wolf درامتين Dido، Turnus (ديدو، تُورنس) تراجيديات كلاسيكية. بقيت الدراما المكتوبة على حالها دون تغييرات تُذكر فى مدرسة الدراما الدانماركية. شجعت بلدية مدينة هِلسنجير - هلسنكى الطلاب لعرض مسرحياتهم على المواطنين بنجاح. ومن بينهم شخصية (فورجاندو) Forgandó الذى كتب مسرحية ناجحة انتقل فيها - وفى نهايتها تحديداً - الأغنياء ليحتلوا مكان الفقراء. إلى جانب مؤلف درامى آخر Hieronymus Justesen Ranch الذى يلجأ بين عامى (١٥٣٩ - ١٦٠٧) ميلادية فى مدرسته الدرامية إلى تعزيز دور الشعب فى كوميدياته التى يتخللها الفصل القصير الإنترلود والذى يقع على عبئه تسلية الجماهير فُكاهيًا " عن العصور الأربعة للعالم " عن قصة هيراكليس وأُومفليه Heraklész, Omphalé القصة الجروتسكية الشهيرة [(٨٧)]. يستقر التعليم الدرامى لهواة المدارس وطلابها عند نهاية القرن السادس عشر الميلادى. أما المسرحيات التى يقوم بها محترفُون - المسرح الاحترافى فلم تظهر أية علامات أو إشارات على ظهوره، وذلك لتعدّد الاتحادات الحكومية.

بدايات المسرحية فى بولندا

دخلت المسيحية إلى أراضى بولندا عام ٩٦٦ ميلادية. ونظرًا لاهتمامات البابويه لوظيفة الوعى فقد ظلت اللغة اللاتينية هى اللغة المُسيطرة لمدة قرنين من الزمان. أما لماذا بقيت صور التقمّص - داخل هيئة الحيوانات والطيور وغيرها- فذلك يعود إلى المنعُ الذى حدث فى القرن الخامس عشر الميلادى. وحسب فلسفة العقيدة فقد كان التقمّص يشمل ويدخل تحت صورة "Wilkolak" وفِكرة وتصوّر الرجل الذئب.

لمّا كانت الكنيسة لا تُحبذ انتشار اللاتينية إذ لم تكن متحمسة لها فقد آثرت العروض المسرحية الترفيهية الفُرجوية وأعطتها أولوية الظهور. وعلى ذلك فبدءًا من القرن الثالث عشر الميلادى ظهرت عناصر تياترالية تتمثل فى مشاهد مسرحية برزت فى (مسيرة يوم الأحد الوردية) وفيها يصل المسيح على ظهر حمار وحوله رجال دين مسيحيون وقد لَبِسَ ملابس مُزخرفة بينما أنصاره قد تدثّروا بملابس " أولادٍ يهود " فى صُحبته. الطقوس تُصاحبها الموسيقى، موسيقى سولو - مُفردة عمّقت من ثرائها أغانى الكورس الجماعية. وفى نفس القرن (١٣) ميلادى ظهرت طقوس عيد الفصح والتى يمكن العثور عليها عام ١٢٥٣ ميلادية بعد ذلك فى مجموعة مقتنيات الكنيسة الكبرى فى Krakko

(كراكو). كل هذه المسيرات والعروض كانت تجرى باللغة اللاتينية. عندما يصل (كازمير الثالث) III. Kázmér في النصف الثانى من القرن الرابع عشر الميلادى إلى سُدّة الحكم فى بولندا لأول مرة يُنشئ فى كراكو جامعة بولندية، كان من بين مهامها نشر اللغة الشعبية - العامة فى البلاد. تكشف عن هذه الحقائق التاريخية بيانات منتصف القرن الخامس عشر الميلادى حوالى عام ١٤٥٠ ميلادية .. المُذكرات التى أثْبتت (بكائيات وشفاعات إلى مريم - ماريا) المُحررة باللغة البولندية الشعبية. يُوصى الأسقف (جريجورز ز سانوك) Gregorz Z Sanok رعَاة الأبراشية أن يتهيأوا لوضع المِذْود (مَعْلَف الدابّة) Manger بمناسبة ميلاد المسيح. هذه الصورة لا تزال حتى يومنا هذا بمصطلح Szopka .

فى بداية القرن السادس عشر الميلادى تظهر مسرحيات الآلام Passio وفى أيامها الأربعة المُتسلسلة Dominikanusciklus ممارسة مسرحيات الآلام وكذلك عروضها التى تطورت إلى أجمل الميستيريات البولندية التى كتبها Mikolaj Z wilkowiecka بعنوان Historya O Chwalebnym zmartwychstaniú Pa´nskim(قصة البعث المجيدة للسيد الرب). جاءت كتابة هذه الدراما عام ١٥٧٠ ميلادية لذلك فقد حملت علامات عصر النهضة الأوروبى. علينا ملاحظة النموذج البولندى فى القرن الخامس عشر الميلادى أيضاً كما يُرى فى دراما (شكوَى المُحتضر) Skarga Umierajacegó التى تحتوى على " ديالوج طقسى " يشرح نوعية الإنسانية بموتٍ حسن للتائبين النادمين من المحتِضرين. وكذلك

نعثر على مشهد آخر فيه (حوار بين المُعلم بوليكارب Polikárp والموت) Rozmowa Mistrza Polikarpa Ze ´Smierciáفى تلك الأوقات لم تحتاج المسرحية البولندية إلى العناصر الساتيرية – النقدية بطبيعة الحال [٨٨].

يبدو أنّ كوميديا الشعر الغنائية Elégiakomédiák اللاتينية فى العصور الوسطى قد ظهرت هنا فجأة. فمنذ بداية القرن الثالث عشر الميلادى – تجتهد عروض (بامفيلوس) Pamphilus الحادية عشر (١)، (جيتا) Geta، (بنات أوفيديوس) - Ovidius Puellarum بقى منها خمس نسخ – هذه العروض سهّلت فى انتشار المحاولات والجهود الإنسانية. فإلى جانب تأييد الفكر النهضوى الذى كان يخرج من الجامعة فى كراكّو فإن الملك نفسه كان يُبارك انتشار الإنسانية اللاتينية – أى باللغة اللاتينية فى القرن السادس عشر الميلادى. كان التأثير محدوداً وبين طبقة صغيرة (المقصود هنا الطبقة المثقفة التى عادة ما تكون نخبة قليلة إذا ما قيست بمجموعات الشعب – المترجم)، ونفس هذه الطبقة المحدودة كانت فى بلاد أخرى باستثناء إيطاليا. عام ١٤٤٩ ميلادية تُحدد جامعة كراكو فى أحد مناهجها منهجاً لدراسة كوميديات ترنتيوس. فى عام ١٥١٦ ميلادية يعرض طلاب الجامعة مسرحية Ulissis Prudentia In Adversist (حكْمة أوليسّيس عند المحن). عام ١٥٣٠ ميلادية تصدر كوميديتان من أعمال بلاوتوس. يبدأ رجال بلاط Jagelló فى الاهتمام بالعروض فيُقدّمون أعمال كل من سنكا، بلاوتوس، ترنتيوس أولاً باللغة اللاتينية ثم باللغة البولندية. فى منتصف سنوات القرن السادس عشر الميلادى تُفسح

الدرامات الإنسانية المكتوبة باللغة اللاتينية الطريق للدرامات البولندية لتحتل مكانها، وعناصر الإنسانية على وجه الخصوص. وتحدث المعجزة " يَتَبَوْلَندْ " بلاوتوس – الفضّيات الثلاث على يد Piótr Ciekli´nski، Bathory István :
المكان فى المسرحية يصبح فى مدينة بولندية، والأحداث تصبح عصرية زمن تمثيل المسرحية. فى يناير عام ١٥٧٨ ميلادية فى منطقة Ujazdów وبحضور باثورى اشتفان Báthory Istvánيعرضون مسرحية Odprawa Poslów Greckich (رَفْض سُفراء الإغريق) من تأليف (يان كوتشانوفسكى) Jan Kochanowski أعظم كُتاب بولندا الإنسانيين الكلاسيكيين. يتعرض المضمون الدرامى لمسرحيته إلى الحقائق السياسية المعاصرة وقد ألبسها لباس العصر القديم. ومع أنّ الأحداث فى بعض أجزائها تُناهض الحروب، إلا أنّ الأبيلوج Epilogue الخطاب الشعرى فى نهاية المسرحية يتوعد ويُهدد بالصراع البولندى – الروسى مُنبِهًا القومية والوطنية إلى الحِرص والاستعداد. ولما كان مُقرراً أن يحضر العرض الملك وفى معيّته كل رجال البلاط الملكى بمناسبة خطوبة قاضى القضاة (يان زامويسكى) Jan Zamojski على (كرستينا رادزيفل) Kristina Radziwill فقد اجتهد مؤلف الدراما فى تضمين درامته الوظائف الاجتماعية المثالية جنبًا إلى جنب مع النقد الاجتماعى. مثل هذه البراعة التياترالية أعجبت إلى حدٍ بعيد بلاط باثورى لما تحتويه من أفكار تياترالية – نهضوية صادقة عَبّر العروض المسرحية. عام ١٥٧٨ ميلادية تُعرض مسرحية (حُوريات زامشى) A Zamchi Nimfa صورة شعرية بالأزياء الطبيعية المناسبة لحوريات الطبيعة فى مناسبة وصول الملك إلى موسم الصيد [٨٩].

سجّل الإصلاح إلى جانب الإنسانية تقدُماً سريعاً. يظهر فى الأعمال الدرامية عند (ميكولاى راى) Mikolaj Rej (١٥٠٥ - ١٥٦٩) ميلادية أول درامى يكتب درامات باللغة البولندية. كان من أوائل طلاب لوثر ومُريديه الذين اتبعوا منهج اللوثرية Lutheranism الذى امتد فيما بعد إلى الكالفينية Calvinism. هذا الامتداد والتحّول جاء كنتيجة لاستغلال الكنيسة الكاثوليكية كرد فِعل ضد البابوات ورجال الدين الكاثوليكيين. تكوّنت (درامة المناقشات) عند راى من الشعر، وشخصيات السيد، القاضى، وكاهن بروتستانتى Parson عام ١٥٤٣ ميلادية. تُبنى الدراما الشعرية على هذا المضمون ولا ترتد إلى النقد الاجتماعى الساتيرى، ولا إلى أصولها أو علاماتها أبدًا.

تُعتبر دراما (حياة يوسف) Zyvot Józefa عام ١٥٤٣ ميلادية إحدى الدرامات التجريبية العالمية رغم أن دراما تورجيهاتها تُذكر بدراما تورجيا الدرامات الميستيرية الغامضة. فى مسرحية (التاجر) Kupiec نرى مشهداً بعنوان اسم المسرحية - التاجر ينتمى إلى الأعمال الساتيرية فى تركيبه وصياغته. حيث نرى صوت النقد ذا الخاصية البولندية يرتفع عالياً من الشخصيات الكوميدية Rybaltowskie . مصدر هذه التسمية مُشتق من المصطلح الأصلى Ribaldus الذى يعنى السّكيرين، المتشردين، والباعة الجوّالين، والبغايا المُتشردات، وممثلى العروض الجوالة فى الشوارع والطرقات. كان لابد أمام تأثيرات الإصلاح أن تتراجع اللغة الشعبية إلى الوراء.

النوع الثـانى من المسـرحـيـة البـولندية هو " كـومـيـديا النّذْل - الوَغْـد " "komedia Sowizrzalka". أحد نماذجها عام ١٥٩٠ ميلادية مسرحية (مسيرة الكهنة) Wyprawa Plebanska التى تواجـه الإقطاع بكل صـوره وتقف إلى جانب العبيد وتحمى كاهن القرية المسكين المغلوب على أمره، وتُشنّ حرباً على نظام عُمال اليوم الواحد (عُمال التراحيل) وبؤسهم وشقائهم، وكل ذلك فى إطار وروح الكوميديا (٩٠). أمام شعبية هذا النوع من الدرامات البولندية ونجاحها الجماهيرى فإن المسرحية اليسوعية قد استفادت من المنهج والتوجّهات المسرحية فيه واستطاعت أن تُقدم ممارسات جيدة وناجحة فى النصف الثانى من القرن السادس عشر الميلادى.

وصل اليسوعيون حوالى عام ١٥٦٠ ميلادية إلى الأراضى البولندية وسرعان ما بدأوا فى العمل الجاد. يبدأون بمحاضرات مدرسية فى ناحية (بولتوس) Pultus ثم عـام ١٥٧٣ ميـلادية فى (بوزنان) Poznan وبعد عـام واحـد فى (ڤيلنو) Wilno، ويتابعون المحاضرات المدرسية عام ١٥٨٨ ميلادية فى (كاليس) Kalis، ثم فى خمسة عشر مدينة بولندية من بينها بطبيعة الحال المدن الكبرى وارسو، كراكّو، لوبلين Lublin، ريجا Riga وكلها مدن تخضع للحكومة البولندية. امتدت عروض المسرح بعدة لغات: اللاتينية، والألمانية، والإغريقية، والبولندية، مُستهلكين عدة أنواع كثيرة من المسرحية: الديالوجات، الكوميديا، التراجيديا، تراجوديا ساكرا Sacra، دراماتُم ساكرُوم Drammatum Sacrum، الأخلاقيات، (آكتيو بوبليكا) Actio Publica، آكتيو سينيكا Actio Scenica، التاريخيات،

التراجيكوميديا، بُروسيسيا Procesja (درامات القضاء والمحاكم) إلى جانب Intermidium إنترميديوم التى هى الفصل أو المشهد الإضافى الإنترلود.
وساعتها لأول مرة فى بولندا ينطلق مصطلح " التياترو " " Teatr". وطّدت بولندا علاقاتها ودراماتها مع شخصية باثورى وأعوانه: عام ١٥٧٩ ميلادية يُمثلون عرضًا مسرحيًا احتفاءً بالملك (كاسبار باتوكُفيسكى) Kaspar Petkowski، استعمل العرض المجازية فى قصة رمزية Allegory، به ثلاث شخصيات هى: الدين، جمهورية الأدب، الجمهورية البولندية (كان اسم الحكومة الرسمى الجمهورية البولندية). توهجّت ممارسات وتدريبات مدرسة الدراما اليسوعية بالنجاح بعد أن استطاعت بعروضها الكثيرة المنتشرة والمنتظمة تجذير حُب المسرح فى نفوس الجماهير وعاداتها إضافة إلى إبهار الجماهير بتقنيات مسرحية عالية، ومع ذلك فقد كانت هناك نتائج سلبية. وكما تُقرر يوليان لوانّسكى..." بأن هذه الأنواع الجديدة حقاً بشعرها الدرامى الأخّاذ قد انصرفت عن لغة الجماهير. وأنّ الديالوج قد افتقد (علامات الهتاف) Exclamation عندما افتقد حدوده، كما وأنّ فن التمثيل ربط نفسه بالديانة وبالتقوى Piety"[٩١]. ولا نعجب بعد ذلك عندما نعرف أنّ كل هذه الأنواع البولندية المتجانسة بسبب نشوئها عن أصل مُشترك Homogeny لم تستطع تجذير نماذج مسرحيات أوروبا الغربية، رغم أنّ الكوميديين الإيطاليين قدّموا عدة عروض مسرحية عام ١٥٩٢ ميلادية فى البلاط الملكى فى مدينة كراكوّ فى بولندا.

يذكر (كوزماس) Kozmas المؤرخ الإخبارى Chronicler عن المنّع الذى أصاب العادات الوثنية فى براتيسلافا الثانية II. Bretislavaفى القرن الحادى عشر الميلادى. جاء قرار المنّع ضد المشاهد التى تعقب دَفْن الموتى Faciebat") Scenas") وكذلك مشاهد الرقص بالأقنعة. تُفَيد وقائع الإرث والتقاليد أنّ هذا المنَعْ لم تنخفض حدّته فى القرون بعد ذلك. قامت بعض المسابقات القديمة عندما نُقل عن اللغة الألمانية وجود شخصيات تحمل الأقنعة فى عروضها الألمانية (Perchták) . من هنا كانت البداية. ففى الكرنفالات ذات الشخصيات المُقنّعة والمُتقمّصة للحيوان وضعوا فى الوسط شخصية تلبس لباس الدُب تُطرزّها الزخارف من كل مكان لإبراز كوميديا الشخصية.

فى القرن الرابع عشر الميلادى (بين عامى ١٣٦٦ ، ١٣٨٤) ميلادية يصدر مَنع جديد فى المجر يمنع حَمْل الموتى. حادثة أخرى تؤكد تغلغل المسيحية وتأثيرها فى الحواس والمشاعر تأثيراً قوياً Penetrate عندما ألقى القديس (چاكاب) Jakab حواره الباروديباوى فى أحد أعياد المسيح ناصحًا بإلقاء ذكر الماعز Billy Goat قَذْفًا من أعلى مئذنة الكنيسة والذى رأوْا فيها سحراً وعِرافه Wizardard [٩٢].

لمّا كانت هذه الأراضى قد ألِفت أشكالاً من أشكال الحكومات مبكراً منذ القرن السابع الميلادى (حكومة سانوّ Sanno، (" إمبراطورية مورفا الكُبرى Morva") ، (السُلالة الحاكمة بريمِسْل P˘remysl Dynasty) واستطاعت مناهضة الألمان والاحتفاظ بالاستقلال بعيداً عن الإقطاع الألمانى، فإننا لا نعجب إذا ما كانت المسرحيات فى هذه البقاع كانت تنتمى إلى الكاثوليكية وأن مسرحياتهم المبكرة كانت تُقدم باللغة اللاتينية. فى نهاية القرن الثانى عشر الميلادى أُنشئ مركزان للمسرحية فى براغ فى ديْر القديس György، وفى كاتدرائية القديس Guidó. لقد بقيت كلمات الدراما داخل المركزين وهى عبارات طقسية عُثر على مثلها أيضاً فى حجرات صغيرة فى ديْرين آخرين فى Roudnice، Zaltà Koruna. تُشير بيانات العبارات الطقسية هذه إلى ثلاثة شخصيات كلها شخصية مريم، تلعب كل واحدة من المريمات شخصية نسائية. جرى الموكب الدينى بالتبادل بين اللغتين اللاتينية والتشيكية على طول زمن القرنينْ الثالث عشر والرابع عشر الميلاديينْ. (١٨) ثمانية عشر مشهداً بقيت كان آخرها ثلاثة مشاهد تم عرضها ما بين أعوام ١٥١٦ ، ١٥٢٦ ميلادية. أما الموضوعات الأخرى فتناولت عيد الفصح. وهناك من بينها موضوع عن المسيح وآخر عن " الطريق إلى الفردوس – الجنة ". كان من تأثير هذه المواكب أن تشجّعت الملامح الواقعية عند مواطنى المدينة وظهرت فى فِكرها، وهو الأمر الذى قاد عام ١٣٢٥ ميلادية إلى تقديم مشهد مسرحى بعنوان - Masti˘ckar بائع المَرْهَمْ Ointement's Seller يتقاسم الأدوار فيه Yporkas، Rubin،

Pustrbalk، رجل يهــودى، Ábraham، .Izsák الأدوار الثـلاثة الأولى تقع على عاتقهم الكوميديا. ونفس هذه المجموعة المسرحية تُقدم مسرحية (ماجدالينا) Magdaléna، ثم مـشـهـد آخـر بعنوان (مـوت المسـيح). يكتب (هـاس يانوش) Husz Jánosعام ١٤٠٦ ميلادية أن الممثل الذى قام بدور المسيح قد وصل إلى الكنيسة فى احتفال يوم الأحد الوردى على ظهر حمار حقيقى.

اتجـه اليـسـوعـيـون اتجـاهـاً مـتـضـاداً مع العـادات " البـابوية " Papist للكاثوليكيين، وكذلك فى مخالفة لفكر المسرحية الكاثوليكية، لكنهم مع ذلك لم يفقدوا تياترالية الفُرجة. عام ١٤١٢ ميلادية يكتب الطالب (مـارتن لوباك) Martin Lubac من طلاب الجامعة مسرحية من فصل واحد يُندد فيها كما ينتقد مواكب البابوية الكاثوليكية. تقوم المسرحية على إلباس حيوان شخصية " فاجرة من بابل" بينما يحتوى المشهد على تنشيط لِذَكَرٍ بابوى. يصحب المشهد مُهرجون يتأرجحون على مرُجيحة آيةً "فى الزخرفة، فى حركات غريبة ونكات أكثر غرابة" (٩٣).

يبـدو أن المُواطَنة فى تشيكيا إبان القـرن الرابع عشر الميلادى قد أسَّسَتْ خلفية الصوت المدينى، لكنّ بَقىَ الذوق العام على مستواه.. مستوى العصور الوسطى بمهرجيه الساتيريين الذين غالبا ما صحبتهم الموسيقى. فى منتصف القرن الرابع عشر الميلادى الثانى بقيت مسرحيات التجادل والمناقشات Dispute على غـرار مـسـرحيـة (Pokoni A ˜Zak سائسُ الخيل والطالب)، نقاش بين

السيد والإنسان المسكين، وساتيريات أخرى على نفس النمط تُناقش قضايا الصناع والصناعيين، والحالفين بالقسم * . عام ١٤٠٨ ميلادية بدأت ترجمات هذه القضايا الاجتماعية (مسرحياً) والتى عُرفت باسم (الناسج - الحائك الصغير) Weaverوأصل المصطلح ناتج عن Der Acktrmann Aus Böhmen (فلاح الأرض التشيكية) - الذى مَارَسَ نقداً اجتماعياً حادًا. ارتفع هذا الصوت فى نهاية القرن السادس عشر الميلادى حتى حدّد أيديولوجية الإصلاح القادمة من بولندا حوالى عام ١٥٧٠ ميلادية والتى ترجَمَتهَا (تراجيديا الشحاتين) Tragedie Neb Hra ˜Zebra˜ci [٩٤].

أدى انبثاق الإنسانية فى تشيكيا إلى تأسيس جامعة براغ عام ١٣٤٨ ميلادية. اعتنت الأقسام العلمية بالجامعة " بالفنون الحرة وحرية الفن " وعلى غرّار جامعات أوروبا الأخرى كانت الجامعة ذات شخصية اعتبارية قومية - وطنية : أربع " قوميات " (التشيك البڤاريون Bavarian ** ، البولنديون، الساكسون Csaxon . وصلت مسرحيات المناقشات أولاً إلى هذه القوميات، لكن ليست الدراما (بمعنى بدون منهج دراماتورجى - المترجم). وحسبما يذكر (كاردوش تيبور) "Kardos Tibor " ... إن الآداب التشيكية فى عصر النهضة كان تغيب

---

* SWEARS الذين يحلفون أو ينالون شيئًا من طريق القسم ، والذين يُحدثون حالة مُعينة من طريق الأيْمّان المتكررة، أو من طريق الاسترسال فى السباب TO SWEAR OUT A WARRANT FOR A PERSON'S ARREST. - المترجم.

** البڤاريون ، المتحدثون باللهجة الألمانية الخاصة بمنطقة باڤاريا والنمسا.

عنها وقتئذ الليرية فى الشخصيات المسرحية، وكذلك لم تكن تتوفر فيها الدراما. إذ كان يُسيطر على هذه الآداب إنسانيات راديكالية فطرية Radicalخاصة فى جذر الكلمة رغم ما يبدو فى نماذجها من حوارات ومناقشات دينية، وسجالات نثرية، وأغانٍ تُمثل المجموعات الشعبية ... " [٩٥]. مثل هذا الجو الفنى كان فى الحقيقة مُقدمة للإعداد للإنسانية وعصرها، والذى - كما سبق وذكرنا - كان رافضًا لشكل المسرحيات القديمة التقليدية. ولهذا السبب تأخرت بدايات الدرامات الإنسانية قرابة قرن ميلادى واحد، ولم ينجلى موقف القومية الإنسانية إلا بعد معركة (موهاتش) Mohách ووفاة الملك لايوش الثانى .II Lajosملك المجر - والتشيك حين عُرض نوع جديد من المسرحية Beanákon . تُشير المعلومات إلى أن أول محاولات الدراما جاءت عام ١٥٣٤ ميلادية عندما مثل Baccalaureus Modr´y دور البطولة فى دراما (الجندى المُتفاخر). عام ١٥٢٩ ميلادية وبتوجيه من Sebastian Aericalchus وبتحمس كبير من الجمهور تُعرض دراما (سوزاناً) Susanna باللغة الألمانية والتى تجرى إعادتها بناءً على أمر ملكى فى ناحية (هارادچين) Hradzsin . ونفس الكاتب يعمل على كتابة مسرحيات أخرى باللغة اللاتينية. نعثر أيضاً على محاولات مُشابهة عند تلاميذ (ميلادنتشوتون) Melanchton (وفى تأكيد لروح الحياة البروتستانتية) فى كتابات Matou˜s Kolin Z Chot˜e˜riny الذى عُيّن مُدرساً للّغة اللاتينية فى جامعة براغ والذى كان يُعد واحداً من أبرز شعراء اللاتينية الإنسانية، وهو نفسه الذى أخرج العروض المسرحية آنذاك .. درامات ترنتيوس والدرامات

المدرسية. انقطعت علاقاته بالمسرح عام ١٥٥٨ ميلادية - كواحد من أنصار لوثر - عندما منعه فرديناند الأول من التعليم الجامعى I. Ferdinand . بدءًا من عام ١٥٦٥ ميلادية يصعد نجم المسابقات الدرامية اليسوعية وتتعاظم عروضها على المسرح الجامعى، ومرة بعد مرة باللغة التشيكية. وسط هذه المحاولات يلتحق السلوفاكى من ترانسيلفانيا - Transylvania - منطقة الغابات بهذا التيار (بافل كيرمازر) Pavel Kyrmezer الذى يستعمل اللغة التشيكية فى كتابة دراماته لينشرها فى المسرحيات المدرسية والجامعية، لكنه يكتبها فى زمن وصول الدراماتورجيا النهضوية : وهكذا تأتى كوميدياته حاملة للإنسانية فى برولوجاتها، وأبيلوجاتها، وثراء الإنجيل فيها وقصة (لازار) Lázár عام ١٥٦٦ ميلادية (الأرملة والكوميديا الجديدة) Komedia Nová O Vdov˜et وأخيراً عام ١٥٨١ ميلادية كوميديا (توبياش) Tóbiás التى تَزْعق فى أحد مشاهدها بقلق المجتمع العصرى واضطراباته [٩٦]. ما ذكرتُه عن عروض البروتستانت فى براغ كان هو الالتقاء والتعاون والتزامن مع الحدوث فى وقت واحد Concurrence مع الدرامات الجامعية اليسوعية. استقر النظام عام ١٥٥٦ ميلادية فى براغ. ففى عام ١٥٥٨ ميلادية - بعد سنتين - وبمناسبة تولّى القيصر فرديناند الأول العرش وأمام جماهير غفيرة تُعرض مسرحية (البدن والروح) مسرحية مجازية استعارية، شاهدها ما بين ثمانية آلاف وعشرة آلاف مُتفرج. تتبعها مسرحية Euripus (إيوريبوس) بنفس أعداد المشاهدين تقريباً. عام ١٥٦٣ ميلادية تُعرض مسرحية أخرى (فيلوبيديوس) Philopaedius

وصفها المؤرخون " بنشيج أصوات الجماهير " * . عام ١٥٦٧ ميلادية وعَبرّ الإحساس السياسى يُقدمون المسرحيات باللغة التشيكية كمسرحية القديس (ڤانتسل) Vencel، وسرعان ما يتم البدء فى بناء دور مسرحية صغيرة فى الكوالليجيوم وفى بلاط (كليمونتينوم) Clementinum لكنها مُجهزة بتقنيات عالية. افتتحت هذه الدور المسرحية الصغيرة عروضها بمسرحية (قصة سول Saul)، هذا الافتتاح الذى حضره ضيوف براغ آنذاك ومن بينهم ملكة فرنسا(٩٧).

فى نهاية القرن يكثر عرض المسرحيات باللغة التشيكية، من الطبيعى أن يكون فى البلاطات وسائل أخرى للتسلية. نذكر على سبيل المثال فقط واحدة من هذه الأنواع. عام ١٥٧٠ ميلادية وفى حضرة القيصر (ميشكا الثانى) II. Miska قدّموا عرضًا كلاسيكيا، فى (إتنا) "Etna" وبين جبالها يظهر برسيوس Perszeusz، جورجو Gorgo، وأبوللو ومعه الموزيّات (ربات الفنون التسع)، وفِيلّ، وشخصية تُدعى Wlasta (ڤلاستا) كُلهم يتصرفون بالعادات الجديدة (النهضوية). فى عام ١٥٨٣ ميلادية عندما أصبحت ساعتها فى عصر (رودلف الثانى) II. Rudolf المدينة براغ عاصمة القيصرية الألمانية - الرومانية توجهت المسرحية إلى دعوة الجماهير لترى نفسها على خشبات المسارح، تماماً كما كان الحال فى بعض الأجزاء من قارة أوروبا ومسارحها، لكن هذه الدعوة لم تُعط اهتماماً كبيراً بالأحداث المحلية التشيكية. فمثلاً فى القرن الرابع عشر الميلادى

---

* SOB النشيج ، هو البكاء والتنهّد بأنفاس سريعة، وبعاطفة مقصود بها إثارة الشفَقة أو الحُزن.

جاء عرْض قصة (جويدو) Guidó متأثراً بموسيقى المنسترل الذى وضَعَ الموسيقى فى خِدمة راقصة. ونسمع متأخرا عن (الجيوكوليريين Giocollier) المُتجولين الذى طورّوا من اللغة الشعبية بإسهامات عروضهم المسرحية. ومع كل هذه الجهود إلا أنها لم تُفلح فى الإفلات من حملات المعارضين وحركة Huszita التى قمعت انتشار الروح الشعبية وشعاراتها.

فى نهاية القرن السادس عشر الميلادى نصل إلى الكوميديين الإنجليز والإيطاليين. تُمثل فرقة (تابارين) Tabarinفى براغ بمناسبة أحد أعيادها. وبين عامى ١٥٩٥، ١٥٩٦ ميلادية يزور العاصمة براغ روبرت براون مع فرقته المسرحية (٩٨). ومع ذلك فلا تترك هذه الزيارات أية آثار أو علامات قوية. كل ما أضافته هو إيقاظ وُعْى الشعب إلى حاجته للمسرح، بين هوايات، وبين مسرحيات تُقدم بواسطة الفرق المسرحية المدرسية.

بيانات عن المسرحية فى المسرح المجرى

هذه البحوث والدراسات التى قدّمها ورعاها الباحثون المجريون من أمثال (هونت فرانس، كاردوش تيبور) Hont Ferenc, Kardos Tibor لم تتسم بالدقة التاريخية فيما يختص بجزئية " غياب المسرحية المجرية ". فما قدّماه نُقدره حق التقدير حتى لو كان ما جاءا به بيانات فرعية. فقد كَتَبَا عن وجود أشكال

مسرحية Forms بل واستمراريتها ساعة الاحتلال التركى الذى عانت منه المجر طويلا (امتد هذا الاحتلال قُرابة قرن ونصف من الزمان - المترجم). يُوجّه كاردوش تيبور النظر فى كتاباته إلى بعض الإبداعات الأدبية خاصة فى مؤلفّه المعنون (ذكريات دراميـة مجرية قديمة) والتى أثّرت فى ظهور المسرحية المجرية، مع أنه يمكن التدليل على العكس. ولمّا كُنا نضع ظهور المسرحية أمام العينْ وكذا استمراريتها، فإننا سنعتمد فى دقة على الحقائق المحلية آخذين بالميزان الدقيق القياسات والأحكام المنضبطة والأمينة أمانة البحث العلمى الحيادى، ولنناقش فى ضوء ساطع نماذج وأشكال وصفات المسرحية المجرية وعصورها.

لا يستطيع أحد أن يزعم بوجود عناصر تياترالية مؤكدة فى الممارسات الشعبية للشعب المجرى. لهذا كان من الضرورى العودة إلى ما قبل القرن السادس عشر الميلادى لاستكشاف خطوط عقيدة الشعب - كما بينّ ذلك ديميتير تاكلا - والتى تأكدت فقط فى القرن السادس عشر الميلادى. فإذا كانت بيننا وبين شعوب أوروبية أخرى بعض الاختلافات فى البيئة الشعبية فإن سبب ذلك هو أنّ الشعب وأفراده لم يتمتعوا بتصديق العقيدة السحرية، وأنّ التقمّص بالأقنعة كان أقلّ منه بكثير عند دول أخرى تعيش على نفس القارة. لا يعرف ولم يعرف الشعب المجرى تقليد نحت الأقنعة من الخشب، بل عرف القناع المصنوع من الجلود التى سُرعان ما تبلّى ولا يبقى منها شئ أو أية علامات تدل على

تاريخها واستعمالاتها، ولا تبقى معها أيضا ارتجالات تدخل تحت استعمال القناع. "فالأشكال التى تتدثر بالقناع هى الشياطين والنماذج الشعبية بأزيائها Folk Custom، هذه هى مجالات صور أبرازها. فتقمص الشعبيات لم يقف عند التقمص (أو تمثيل دور المرأة) بل فاقه إلى تمثيل وتقمص الخنزير" [٩٩]. إذن هذه الرؤية تقود إلى مُحركين وموتيڤاتيين بعد ذلك: تقمّص شخصية الحيوان، ثم إلى مصطلح (الشخصية) ذاتها، واللتان تعنيان وظيفة القناع فى القرن السادس عشر الميلادى.

فى المُحّرك الأول تقمّص شخصية الحيوان نصل إلى نماذج الحصان، الماعز Goat، اللّقْلَقْ * Stork، الدُب. هذا بينما كان التقمص فى الرقص لحيوانات أخرى هى: العقعق ** ، الضُفدعة، البطة، رقصة الحيّة. بقيت كل هذه النماذج فى وجدانيات الشعب. "فالشخصية تعنى تقنّع الجسد كله"، وفيها كل ما تحمله أو تُعبر عنه من حركات، وتقليد لصوت الحيوان وكذا فُرصة فى التعبير، وليس ارتداء زى وهيئة الحيوان فقط.

عرف الشعب المجرى القديم ما صدّقه سواء من البدايات الطوطمية وما أَعْقَبَهاَ من أفكار وتغييرات، بل وعرف طُرق التغيير أيضا. وكانت " العرّافة الساحرة " Witch هى الصورة المثلى عنده. فى القرن السادس عشر الميلادى عرف الشعب المجرى الإنسان صاحب المعارف المتحوّل إلى شخصية الذئب "الذئب المُرسَلْ ". اعتقدوا أن باستطاعته تغيير الشامانية التى قابلها المصطلح

---

* اللقلق STORK أو اللقلاق : طائر طويل الساقينْ والعُنق والمِنقار – المترجم.

** العقعق MAGPIE : غُراب أبقع طويل الذيل – المترجم.

المجرى (تالتوش) Táltos (بمعنى أن يتصارع الذئب مع الشامانية - المترجم): هنا يظهر الحيوان الذئب فى شكل عجلة نارية. هذا الصراع " حرب الشامان " يُدلل على أمّرين، " الشباب وأجيال التعليم والمعرفة " وأيضا عرائس العرّافات أيضا. ولم يكن ذلك من باب الصدفة حين أصدر الملك اشتڤان الأول I. Istvan عام ١٠٠٠ ميلادى قانوناً تمت شروحاته فيما بين ٣٥،٣١ مقالا يتعلق بالساحرات والعرّافات وإدانتهم [١٠٠].

عبرّت رقصة " صائد الخنازير البرية بالرماح " حيث يظهر فيها مُربى الخنازير Swineherd فى حرب مع الخنزير الذَّكَر البرىّ، " مُقطَّعًا" جسمه إلى أجزاء صغيرة، " ويُقسّمها " بين الحاضرين، بما يُشير إلى الموتيڤات والمُحركات والمُسببات القديمة والأثرية. وتعود الكرّة من جديد إلى القديم وإلى صراعات الماضى الدراماتيكية كما تبدو فى نوع مسرحيات أُطلق عليها " مسرحيات الجسد ". نوع من صُنع ممارسات شعبنا يُلبسه (" لانّجل لاسلو ") Lengyel László رداء التاريخ، وكذلك محاولات (" ماجارى إيرجا ") Magyari Órzse´... الخ، للكشف عن الفرسان الذين أرادوا " العبور " عبر " الجسر " و " البوابة " "وبالمعارف " وحدها. لكن أشياء أخرى لا تريد أن تسمح لهم بالعبور مانعة " سيدّ العبور " "الكابتن بورشوس" (بورشوس يعنى هذا الاسم بالمجرية الحامى المشطشط) Borsos (دليل على حميّة وقوة الكابتن القائد - المترجم)، وذلك لأن المعارضين قد " كسروا قاعدة الجسر ". هؤلاء الأوّلون تصدّوا متحملين متحمسين للتغيير من " السلف السابق " Elder، ومن " الذهب الشّذرة - الكُتلة

الصلبة من المعدن النفيس الخام Gold Nugget "وكأنهم حصلوا على نعمة من "السيدة السعيدة " أو " الآلة ". هُنا يسمحون لهم بعبور الجسر لكن نظير تضحية يقدمونها، والتضحية هى فتاة من بينهم. وهنا يبرز موتيف جديد وهام هو إحدى العادات الشعبية المجرية الدرامية التى حفظها الأدب الشعبى على مرّ العصور، وهى الموت – النبش وإخراج الجثة من القبر – البعْث والنشور. هذا الموتيف يبدو فى أعياد التقويم (النتيجة السنوية) بأسماء مُتعددة: أحيانا يظهر كتسلية كرنفالية (" قُطاّع الطريق – النشل " ، " السكّير مُدمن الخمر " Toper، " لعبة إدّعاء الموت"). أو كما فى (المسرحيات المُلقبة " (" Savanyo"). الموتيف قديم من الماضى مثل الكرنفال الذى انتشر عندنا فى العصور الوسطى لكنه مُتغير هنا بحكم مجموعة العادات المختلفة [١٠١]. عرفت المسيحية وكنائسها أن هذه العادات " ليست ربانية " ولم تستطع تبديلها أو إغوائها، وطبيعى أن ذلك كان صعبًا.

اعترض تمشفارى بلبارت Temesvári Pelbárt فى نهاية القرن الخامس عشر الميلادى على عادات الكرنفالات فيما يختص بـ (اللحم المتروك) عندما تُقام حفلات الترفية المُقنعة التى تمتلئ بأغانٍ جنسية فاسدة Sexually Perverted. الشباب يرتدى فيها ملابس النساء والنساء تلبسن ملابس الشباب. ومع ذلك فقد بقيت عادات وتقاليد الكرنفالات فى المجتمع عند كل طبقة من الطبقات بلا تغير أو تغيير. عادات البلاط الملكى صورة من عادات وتقاليد النبلاء، واستمرت عادات أُناس المدينة كما استمرت عادات القُرى والنقابات. المصطلح المجرى " D´óre " (التجريد Abstract) ظل يُطلق على التقمص الذى

يرتدى فيه النساء ملابس الرجال، كذلك على شخصيات الحلاق، الشحّاذ، الجندى، المشتركين من الغجر Gipsy، وعلى الفلاحين " المُنتمين إلى عالم باخوس " والذين تقمصوا واختفوا فى زى وهيئة حمار أو جلد الماعز مُرتدين ملابس نسائية. فى المسرحيات المُسماة " لعبة إدّعاء الموت " مثّل الشباب أدوار النساء بعناصر فاحشة داعرة Obscene غير مكشوفة ومُخبأة وكُنا نعرف هذا النوع التاريخى عندما أُخرج فى عروض ومشاهد دفن الموتى، ثم تمت ترقية النوع فيما بعد إلى مستوى المآدب.

فى عصر الكرنفالات هذا تمت المبارزات بين الصائم والكرنفال.. بين شخصيتى Cibere Ban وبين Konc Vajda، أو بين Kiszileves وبين Sódor كما يسرد هذه الوقائع إسكاهاروشى هورفات Szkhárosi Horvath عام ١٥٤٤ ميلادية فى درامته المعنونة (العقيدتان) [١٠٢]. هناك عودة أخرى إلى المبارزات فى الليلة الثانية عشر ضمن احتفالاتها وفيها الملك كونتس Konc هو الرابع، واللحم المتروك يوم الثلاثاء شخصية Cibere Vajda.

هناك أيضا شخصية (لوكا) Luca ذات الرداء الأبيض ضمن شخصيات مسرحيات أوروبا الوسطى. يدور على البيوتات من منزل إلى آخر يوم ١٣ ديسمبر يمتحن الأولاد والبنات. كما تبدو الدرامية فى " مآدب الموتى " وفقا للعادات عندما تصطحب الفتيات جثمان أحد الشبان وهُن حاملات للزهور. فساعتها كان أحد الشباب يُمثل دور الشابة المكلومة على حبيبها أو إحدى الفتيات تُمثل دور الشاب الخطيب المتوفى [١٠٣] .

كثيرة هى التسليات بكل درجاتها وتصنيفاتها فى التاريخ المجرى، وتتعدد حتى اليوم المناقشات بشأنها، خاصة ما يدور حول " العمل " ، والعلاقة بين الإنسان والآخر. تدور المناقشات ويحتد الجدل حول كلمات الأغانى " Jokulator "، " Histrio" "Regós " (" Igric " المنسترل ، التاريخية) حيث تعددت أسماء المناقشين. كما تكررت لفظة " Ioculator" فى الأجزاء ٢٥ ؛ ٤٢؛ ٤٦ عند أنونيموس Anonymus فى مؤلفه .Gesta Hungarorum هذه العروض استعمل مؤلفوها غرضين اثنين. الأول هو "UT DICUNT NOSTRIIOCUL ATORUM" ("ما يقوله JOKULÁTOR") أى CANTUS IOCULATORES. والثانى " كلمات الأغانى " التى يغنيها Jokuláor هذا ما تكشفه الممارسات. ما بين أعوام ١١٥٠، ١٢٠٠ ميلادية، ويتصل بالضرورة بـ Anonymus وبأن Jokulator غنوًا وتغنوًا بالملوك والأبطال، والظاهر أنَّ استعمال اللفظة يعود إلى الفرنسيين، هذا ما وصلنا إليه، إذ كانت الوظيفة الأولى للغناء – كما يؤكد ذلك كرومباى برتلون Korompay Bertalan مرتبطة بالممارسات الروسية الغنائية آنذاك [١٠٤] كان هناك أيضاً "مغنيون للبلاط الملكى" ولذلك لم يكن مُستغرباً حفظ المستندات بصورة رسمية. فبدءًا من عام ١٢٤٤ ميلادية: مَنَحَ (بيلا الرابع) IV. Béla اليوكولاتوريين Jokulátor قرية كاملة فى ناحية مدينة Pozsony (بوچونى) اسمها إجرتش Igrech عام ١٢٥١ ميلادية يُقيم قاضى الدولة حفلاً فى ناحية (زالا) Zala إجرتش لتوزيع هبات الملك من الأراضى على اليوكولاتوريين. عام ١٢٧٣ ميلادية يصدر قرار ملكى بمنح شخص يُدعى

(زومبوت) Zumbot من اليوكولاتور أرضاً وأطياناً. تمتلئ الحافظات الرسمية منذ أعوام ١٢٨٨ ، ١٢٩٢، ١٢٩٦ ميلادية بالعديد من حُجج التمليك وصكوك الهِبات. فى إحدى قُرى بوچونىّ معروف اسم (كارتسا) Karcaكواحد من المضحكين المهرجين الذين سكنوا وأقاموا فى هذه القرية (ليس من المغنيين): كذلك أسماء أخرى مثل Fyntur, Fenies, Tukam,. Fényes, Toka , Méz, Csiper [١٠٥].

تعود الأبحاث مرة ثانية إلى فحص لفظة " Igric "ومدى وظيفيتها. أصل الكلمة سُلافِىّ، ومصطلحا " Igrikus " ، " Igra " معناه مسرحية، نكتة ترفيهية. فى المجر حتى عام ١٤٢٥ ميلادية كان من المعروف كلمة Schlägli التى تعنى "Palpomimus = Igrech " أى أن المعنى تحديداً هو " ميموس الإطراء والتملق "، وفى بعض الأماكن تحديداً توجد "قُرى" ممنوحة لليوكولاتوريين وجرى تسميتها على أسمائهم. إذا ما شحذنا التفكير فى لفظة " Igris " ، اليوكولاتور المعادلة للمجرية (!) وكذا احتلال قبائل المجر لجزء كبير من أرض السُلافيين، فإن المجريين لم يلتقطوا لفظة " Igric " كما لم يستعملوها. مع الأخذ فى الاعتبار أن لفظة Mimus المعروفة بالتسلية كان الروس يطلقون عليها مصطلح Szkomoroh. فضلاً عن استعمال مشتقات اللفظة "Igra" و"، "Igriscsa"، "Igrec" كلمات وردت واستُعملت فى الفولكلور: بقيت معها Móka (التى تعنى Fun, Joke مُزاح وهُزّل – المترجم) ومُوكا الدرامية، ومنها لفظة Móká´zok

المزّاحين والهزليين. بل إننا لنعثر فى بعض قُرى الحدود المجرية على اسم Igric مُطلق على هذه القُرى من غير أن تكون لليوكولا توريين أية علاقة بهذه الأماكن القروية الحدودية. كما يمكن ملاحظة هامة فى منتصف القرن الخامس عشر الميلادى وتحديداً ما بين أعوام ١٣٥٨ ، ١٤٤٧ ميلادية، ألا وهى الالتقاء مرارًا فى محافظة بوچونىّ مع ألفاظ (Igrychkarch (Igrickarcsa حيث يظهر هناك "فيستولاتوريون"، " إستريوييون " Fistular, Istorio.

كل هذه البيانات تُلفتُ نظرنا إلى نوعين تاريخيينّ للمسرحية. الأول نوع أخذ بأصل كلمات أو لفظات أجنبية – بصرف النظر عن إهماله للتدريبات والممارسة العملية المسرحية للنوع. والنوع الثانى هو الذى تغّير وانتقل بفعل عوامل الزمن عن المعنى والدلالات المسرحية. مثال على الحالة: جرى العُرف فى القرنينّ العاشر والحادى عشر الميلاديينّ على تسمية أبطال إلقاء الغناء ومن ينطقون بكلماته باسم "Ioculator " هذه التسمية قد تغيرت بعد غزو التتاريين إلى Fintur, Fényes, Toka الخ ... وتغيرت معها نماذج المضحكين بطبيعة الحال. ولهذا تغيرت لفظة Schlägliفى فِهرست الكلمات Index عام ١٤٢٥ ميلادية إلى كلمة " Pakocsás " أى أن الكلمات تتحول جارية نحو الفكاهة والمُلحة. لفظة " Igrech" أصلها يُشير إلى التعامُل مع الميموس، ومع ذلك يتغير معناها مؤخراً إلى " Igreczseegh" ثم إلى " Igrech Speech" . ففى أوائل القرن السادس عشر الميلادى يُسجل Nador (نادُور)، نوج سومباتى Nagyszombati فى

فهرس الكلمات أن معنى كلمة " Igrech" التى تتعامل مع الميموس يعنى - الإحساس بالخشونة والفجاجة، وهو تغيّر آخر فى المعنى. أما التغيرّ الثانى فهو فى كلمات الأغانى التى تُغنى بمصاحبة آلات موسيقية حيث نعثر على المانسترل Minstrel، والعود Lute وعازف العود "غناء الشحاتين" عام ١٥٣١ ميلادية[١٠٦]. ظهر كذلك عدد من كاتبى الأغانى التاريخية Historiás كان أبرزهم (تينودى لانتوش سبستيين) Tinódi Lantos Sebestyén . كل هذه النماذج السابق الإشارة إليها لم تحمل أية علامات تياترالية.

باتساع المؤسسات الدينية المسيحية فى نهاية القرن الحادى عشر الميلادى بدأ عندنا ظهور الدراما الدينية ونصف الدينية الطقسية باللغة اللاتينية فى أشكالها المعهودة قَبْلاً. يمكن العثور فى كتاب الطقوس الدينية لمؤلفه (هارتفيك - أردوين) Hartwick - Arduin أسقف مدينة (چيـر) Gy´ór على لفظتين حديثتينْ ساعتها: Tractus Stellae ("سَيرٌ النجوم")، "Sepulchri Officium" ("طقوس البكائيات"). وحسب الخصوصيات المجرية فإن اللفظَتينْ يظهران معًا فى وقت واحد فى نهايات القرن الحادى عشر الميلادى - أو قد يكونان قريبين من بعضهما البعض وفقًا للتواريخ. فى معبد مدينة بيتش Pécs فى ذلك الوقت كان الاستعداد جاريا لبناء مُجسم مرتفع منحوت يشير إلى " نجمة بَتْلهَامْ "* Betlehem Star (Betlehem Crèche) والشخصيات المنحوته بالملابس، وكان

---

* BETLEHELM STARلوحة تُمثل مريم العذراء حول المذود الذى وُلد فيه يسوع فى بيت لحم.

ذلك إيذاناً ببدء المسرحية، فبعد ذلك تكررت مشاهد الطقوس الدرامية لمائة عام وتزيد، إذ سُجلت لفظة (طقوس البكائيات) - ويمكن قراءتها فى Grazi Antiphonarium - واحد من التغييرات فى كودكس Pray Codex ، مخطوطات الصلاة محفوظة فى نهاية القرن الثانى عشر الميلادى - وحتى بدايات القرن الذى يليه الثالث عشر الميلادى (Pannonhalma Déaki). كما تم اكتشاف آثار لمثل هذه الطقوس عام ١٤٩٩ ميلادية فى كنيسة فى مدينة بيتش. حفظت بلادنا القواعد العامة لهذه الطقوس الدينية البابوية باللغة اللاتينية، ويبدو من أحداث الطقس أنّ البابوية قد حددت موقعها من الجماهير المحتشدة من أنصار العقيدة. لهذا كان من المهم بناء موقع آخر كان يُسمى " مذبح الشعب " داخل كنائسنا فى ذلك الوقت. لم تُبينّ لنا المعلومات الكثيرة عن الطقوس نصف الدينية أو الشبيهة بالطقوس، وهى ليست من أصول مجرية على كل الأحوال: عام ١٤١٢ ميلادية فى مدينة (شوبرون) Sopron يطلبون دِرْعًا Armor لاستعماله فى مسرحية تدور حول عيد الفصح. فى Garamszentbenedek على أواخر القرن الخامس عشر الميلادى يُعدّون لاحتفالات طقسيات عيد الفصح " تابوت المسيح Coffin . لم يكن الأمر مُطابقا لشكل المسرحية. كان على الأغلب مظاهر تياترالية تحمل كلمات أدبية موجودة حتى اليوم فى أشعار (يانوش بانُّونيوس) Janus Pannonius. بعد عام ١٤٥٠ ميلادية فى (الليلة الثانية عشر) In Epiphaniam، (وقد تكون هذه الكلمات بالإيطالية Presepe وتعنى عندنا بالمُقابل لفظة " المِذود - مَعلَف الدابة ". فى مُجلدّ الوعظ والتبشير Preachment

لكل من Temesvári Pelbárt، Laskai Ozsvát وباللغة اللاتينية أيضا ورد مصطلح Devócios Passiók Devotion - (صلاة التقوى والورع - آلام الحب الشديد) الموجودة حرفيًا فى الممارسات الإيطالية داخل خُطبة الوعظ " كمقدمة تمهيدية " (١٤٩٨ ميلادية)[١٠٧].

لكن علينا الانتباه إلى أن الوعظ باللغة اللاتينية لم يكن يحضره أو يشهده إلا قليل من العامة: إذ كانت البابوية ساعتها فى دور النمو وتستهدف استدعاء الطلاب الشباب وترغيبهم فى المعرفة.

وللأسف ليست لدينا أية أسماء ولا أحداث تؤكد أو تشير بأية علامات أو إشارات إلى أنّ ما كان يُقدم فى الخُطبة اللاتينية يندرج تحت مصطلح المسرحية. لعله يخصُ تحديداً موضوعات دينية أمام اللغة المجرية، مثال (بكائيات مريم المجرية القديمة) التى كتبها فى الربع الأخير من القرن الثالث عشر الميلادى أحد إخوة نظام (دومونكوش) Domonkos . ومع ذلك ففى كل زمن وكل مكان اختفت الدرامية كما اختفى الشكل المسرحى، فلم نعثر على المنولوج داخل ما كان يُقدم. فالمخطوطات اليدوية التى وصلت إلى المجر وإلى أيدى الباحثين، كلها تؤيد أن الشكل المسرحى قد ظهر بعد هذه الفترة مؤخراً[١٠٨].

إذا ما احتفل الملك چيجموند Zsigmond عام ١٤٢٤ ميلادية ومعه ضيوفه من خارج البلاد " من الأوروبيين " تحدث عن موكب المسيرة ومن بين المشتركين

فيها بلايولوجوس يانوش Palaiologosz János قيصر بيزنطة، ولم نكن نحن اليوم نُقرر أنّ إدخالات وإدراجات Insertionsدخلت فعلاً كمؤشرات تياترالية فى الموكب. وأن القرن السادس عشر الميلادى لم يُنبئ بتغيرات تُذكر إلا فى الربُع الأول من القرن فى مشاهد بكائيات مريم Winkler (فى كودكس WINKLER) (ولا فى كودكس Weszprémy) الحافِظ للغة المجرية فى Devóciós Passiók آلام الحب الشديد. نعلمُ أنّ الكاهن (تشانادى ألْبرت بالوش) Csanádi Albert Pálos حوالى عام ١٥١٥ ميلادية كتب " بلغتنا المجرية " عملاً مسرحياً تناول فيه " آلام المسيح متسلسلة فى أسلوب إيقاعى " لكنه فى لحظة من لحظات الغضب أحرقه مع أعمال أخرى له. ومع ذلك فلم يذكر ولا بكلمة واحدة أن عمله الذى ضمنّه قصة الآلام يهدف أو يتصل بالدرامية أو التياترالية (١٠٩).

وعلى ما تقدم فإننا نُقرر بالنفىّ كل ما دار حول هذه الأسئلة فى الماضى، والتى تقول بأنه كان فى العصور الوسطى مستيريات مسرحية باللغة المجرية. لم تكن هناك لغة مجرية، بل كانت هناك لغة ألمانية متسعة فى المدن.

ذكرنا قبل ذلك احتفالات مدينة شوبرون بعيد الفصح، ومن عام ١٤٥٣ وحتى عام ١٥١٦ ميلادية يمكن الاعتراف بمواكب المسيح والتى أحيتها النقابات الصناعية والعمالية. فى بوچونىّ بدءًا من عام ١٤٣٩ ميلادية يبدأ طلاب المدارس فى مدارسهم الاحتفال بعيد الفصح بإخراج مسرحيات مناسبة للعيد وبمساعدة من مركز المدينة الذى كان يغطى تكاليف الاحتفال. أحياناً ما كانت هذه الاحتفالات تجرى فى الخلاء، ثم فى الأسواق التى رُتبت بحسب أهمية

الطبقات للنظارة. تحفظ دفاتر التسجيل الحكومى حتى عام ١٥٤١ ميلادية معلومات تفيد بأن من عرضينً إلى أربعة عروض مسرحية قد أُخرجت سنوياً فى احتفالات عيد الفصح أشرفت النقابات على تمويلها وإخراجها، إلى جانب احتفالات أخرى بميلاد المسيح. من بين الأنواع الاحتفالية مسرحيات (بارتفان Bártfán - (Bartfeld) التى ظهرت منذ عام ١٤٣٩ ميلادية بدليل ما ذكرته "صحيفة Bartfai" كشاهد على احتفالات هذا النوع من المسرحيات. منذ عام ١٤٩١ وحتى عام ١٥١٦ ميلادية كانت العروض المستمرة تجرى باللغة الألمانية الشعبية. عرض الآلام قبل الأخير قاده العجوز .Leonhard Stöckel أما العرض الأخير فقد تم فى عام ١٥١٦ ميلادية فى مسرحية عيد الفصح على خشبة مسرح جمعوا الأموال لبنائها وإعدادها للعرض المسرحى. انتشرت عروض اللغة الألمانية فى بقية المدن، خاصة المسرحيات الدينية من نوع L´ócsén, Késmárkon وهنا نتقابل للمرة الأولى مع المذود Manger وعاداته : Krippe (Cribمَعلَف الدابّة)، حيث يقف المذود شامخاً فى القاعة الكبرى فى مقر المستشارية وبين حوارات مسرحية واضحة. ومن مدينة براشوّ Brasso نعلم بظهور المسرحية الميستيرية عام ١٥٠٠ ميلادية (١١٠).

إذا ما بحثنا عن الغائب فى المسرحية المجرية الدينية علينا الانتباه إلى العلاقة السائدة بفكرة التصديق والتى يشرحها ديميتير تاكلا قائلاً ومُفترضاً... "إن الكاثوليكية الشعبية فى العصور الوسطى - فى المجر - كانت ظاهرية Outwardly، كُنا على حدود الكنيسة الغربية والشرقية، وحقيقة أنّ المجر قد

اعتنقت البروتستانية فى القرن السادس عشر الميلادى وفى سُرعة فائقة "[١١١].

فإذا ما عرفنا أنّ عَشْر قُرى " مجرية أدى قاطنوها الصلاة فى كنائس مشتركة (بين الديانتينْ المسيحيتينْ الكاثوليكية والبروتستانتية - المترجم) وأنه تم طرد البعض منهم من الكنيسة، أدركنا أن ليس كل أهل هذه القُرى قد تحولوا إلى البروتستانتية. كما أن التتار قد دمّروا " ما تحت التشييد "، فضلاً عن الإثنية المجرية لم تكن فى حالة محمودة. ويظهر أنّ الكتابات اليدوية وكذا المخطوطات بقيت على حالها القديم ككتابات Horswitha، وكتابات جزيرة مارجيت Margitsziget الدومينيكانية Dominican فى الأديرة المختلفة، وحسب معلومات (راشكوائى ليو) Ráskai Lea من أنها مُصوّرة (نسخة ثانية) ومن بينها مسرحية (ثلاث بنات مسيحيات) (تمت ترجمتها حوالى عام ١٥٠١ ميلادية - النسخة المصوّرة عام ١٥٢١ ميلادية). لم يكن عرض المسرحية يوحى بشئ مُحدد: "بعض الطُلاب والصُناع الهواة يتبعون جمعية دينية خيرية Confraternity ". لا نعلم شيئاً عن طريقة اشتراكهم فى العرض أو اقترابهم من صورة التياترالية وجدير بالذكر - فيما يختص بهذا العرض - أن مترجم النص الذى كُتب أصلاً باللغة اللاتينية ثم تُرجم إلى اللغة المجرية - أنَّ المترجم المجرى يذكر أنه أضاف إلى النص الأصلى الشكل الملحمى ساعة الترجمة والإعداد باللغة المجرية [١١٢].

تنتمى إلى مثل هذه المحاولات ما بين أعوام ١٥٠٨ ، ١٥٢١ ميلادية المنافسات والمسابقات نصف الدرامية - الشبيهة بالدرامية التى جرت فى جزيرة مارجيت:

عروض الجسد والروح فى كودكس Nádor (نادور) نماذج كثيرة من المجتمع تخطُر على المسرح " سأذهب إلى الموت..." البداية بكلمات عن رقصة الموت، المنافسة بين الحياة والموت، المسابقة من أجل الروح، وكذلك منافسات الحواريين فى جزيرة مارجيت [١١٣]. لا يمكن تفسير ما سبق إلا أنه إلقاءٌ مُوزعٌ وكلمات بين هذا وذاك. ومع ذلك فإن تفسيرنا هذا تفسير افتراضى.

ثم، هذه الخلفية، وهذه البيئة والمحيط Environment كانت كل ما وصل إلى المجر من تأثيرات عصر النهضة الإنسانى. نعرف أنّ الفارس الشجاع يانوش Janos قد حفظ فى مكتبته كودكس - بلاوتوس تماماً كما كان يحفظها الملك ماتياش Mátyás. عام ١٤٩٧ ميلادية ينبثق حوار فكرى حول " المجر " يبدؤه كونراد سلتس Conrad Celtis تحت اسم " Sodalitas Litteraria Danubiana" كجمعية أدبية متحدة مع الآداب حول نهر الدانوب. كان الشجاع يانوش هو العضو المجرى الوحيد فى هذه الجمعية، ورئيسها، والذى نقل إشعاعات الجمعية من بودا Buda (المكان الصخرى الجبلى من العاصمة بوادبست، بينما المكان المُسطح يُسمى بِست، ومن هنا جاء مصطلح العاصمة بودابست - المترجم). إلى ڤيينا بالنمسا (وهى العاصمة النمساوية التى يمر بها نهر الدانوب - المترجم) بعدها انتشرت جمعية الصداقة هذه فى تشيكيا. لكن.. هل بقيت صورة مسرحيات - الإلقاء قائمة بين الأحوال البابوية؟ لقد استمرت بالفِعل فى مسرحيات بلاوتوس وترنتيوس. هذا ما يُخبرنا به (لوبوكوڤيتز بوهوسلاف) Lobkowitz Bohuszlav فى تصريح له عام ١٥٠٢ ميلادية. ومن معلوماته نعرف

أنّ (هوجماشىّ بالينت) Hagymássy Bálint كتب ما بين عامى ١٥١٦ ، ١٥١٧ ميلادية ساتيرية نثرية باللغة اللاتينية بعنوان (النبيذ والماء حسناتهما وسيئاتهما) بطلها فى بؤرة المسرحية الممثل جيرولامو بالبى Girolamo Balbi ومعه أحد تلاميذه بومبونيوس ليتوس Pomponius Laetus والذى استقر نهائياً فى بودا عام ١٥٠١ ميلادية موظفاً وسكرتيراً خاصاً للملك، ويُعزى بعض المؤرخين أعمالاً أخرى له آنذاك والتى ظهرت فى عام ١٥١٣ ميلادية. فهناك من هذه الأعمال ديالوج بين البابا چولا Gyula Papa والقديس بيتر Peter كتبه فى باريس (!) وعُرض بإذن من لايوش الثانى عشر Lajos " فإذا كان بالبى كتب هذا العمل فمن الطبيعى أن يُعرض فى بودا " - هذا ما يُعلق عليه هورڤات يانوش. ثم، إذا كان قد كتبه هنا فى بودا - المجر فكان لابد وأن عرفته الطبقة المتعلمة أو النخبة الثقافية المجرية " (١١٤). لكن العرض لم يُعرض فى المجر.

بين أعوام ١٤٨٧ ، ١٤٩٢ ميلادية جاء Pandolfo Collenuccio Da Pesaro مُترجم (أمفتريو) Amphitruo إلى الإيطالية، جاء إلى بودا زائرا ثلاث مرات (ضيفا على ماتياش وبياتريكس). ومن المؤكد أنّ ديالوجاته قد تركت تأثيراً على الكاتب Bartholomeus Frankfordius Pannonius مُبدع كوميديتين صغيرتين. الأولى Comoedia Gryllus (الجُدجُد صَرَّار الليل Cricket) ، والثانية بعنوان (مناقشة اليقظة والتراخى) Inter Vigilantiam Et Torporem Dialogus Vigilance and Indolence ظهرتا فى كتاب مطبوع عام ١٩١٩ ميلادية فى ڤيينا. أما بالنسبة للنسخة اللاتينية فقد أضاف إلى المسرحيتين مؤلفها

تفسيرات وتعليلات وعلاقات ألقاها على طُلابه إذ كان مُعلماً بإحدى مدارس بودا، وقد يكون قد قدّم المسرحيتين كعروض مدرسية. منذ ذلك الوقت وتبدأ المسرحيات المدرسية فى الظهور [١١٥].

كان عرض الكرنفال الذى ظهر فى شوارع بودا عام ١٥٣٢ ميلادية فى قلعة الكابتن نموذجاً للمسرحية الإنسانية المنتمية إلى إشعاعات عصر النهضة بحق. فالأثينى Deák Simon صاحب عرض ("لودوش – الضاحك LUDAS") فى قلعة الكابتن، ومن بعده نائب المحافظ (" ناداشدى توماش " Nádasdy Tamás ثم (بوزاكا بال) Pozaka Pál و (لاسلو) László قد سجلوا فى قلعة الكابتن بُعداً عن الرب الكبير – المسيح وبعيداً عن استهزاءات مُخزية عند نوع الـ Gritti. إذ سبق أنّ ذكرتُ أن الممثل الشهير Francesco De Nobili di Lucca فى عرضه الذى مّثل فيه باسم Cherea العلاقة المجرية القديمة، والذى أقام ساعتها فترات طويلة فى مدينة بودا قد نقل عادات إيطالية إلى المجر بحكم اشتراكه بالتمثيل فى هذه النوعيات المسرحية. عندما عاد Gritti أخذ بالثأر : شنق بوزاكا بال، وسجن ديال الأثينى، لم يكن ناداشدى توماش وقتئذ فى بودا لذلك لم يستطع أن يثأر منه [١١٦] وأصبحت الكوميديا الإيطالية المرتجلة فى البيئة المجرية موضوعاً للسياسة المجرية. وأمام الأخطار التاريخية التى حاقت بمعركة موهاتش Mohács فقد انقسمت البلاد عام ١٥٤١ ميلادية إلى ثلاثة أجزاء بين المصائب القومية التى حلّت بالبلاد.

فى نفس العام ١٥٤١ ميلادية تهرب عائلة (بورناميسا بيتر) BORNEMISZA PÉTER من بودا. يتجول بورناميسا بين عامى ١٥٥٠ ، ١٥٦٠ ميلادية فى أوروبا. عام ١٥٥٨ ميلادية يتعلم فى جامعة ڤيينا، وُيترجم ويُعدّ مسرحية سوفوكليس "الكترا"، كما يذكر Iateknak Mogia Szerint أنه اختار هذه العبارات: " Mikor Az Beczi Tanuló Nemes vraim kertek volna, Hogy Valami Iatekot Magiarul Szereznek, Kiuel Az Vrakat Vigaztalnak " هذا الحوار ظهر أول ما ظهر فى ڤيينا عام ١٥٥٨ ميلادية. والغريب أنه يدور حول اقتراحات ناداشدى توماش وتوجيهاته ("Magiar Orszagnak NadrisPania") الذى اشترك فى نوع مسرحيات Gritti قبل ذلك. لم يكن الموقف يعنى تخفيفاً للأصل الدرامى بقدر ما كان تعميقاً للقضايا السياسية الآنية – آنذاك – وتعرية للاستعباد عند عرض بورناميسا [١١٧] . لا نعرف إذا كان العرضُ قد قُدّم على المسرح أم لم يُقدم.

هناك ستة عروض درامية باللغة المجرية مشابهة لذلك العرض فى القرن السادس عشر الميلادى والتى لا يمكن استبعاد علاقاتها بالشكل المسرحى، بل يمكن التأكيد على أن بعض هذه العروض كان وثيق الصلة بلفظة ومعنى المسرحية – التياترالية. فهى أولاً بحسب تسميتها (حوارات وكلمات النقاش العقائدى الدرامى). والتى كتبها ما بين أعوام ١٥٥٠ ، ١٥٦٠ ميلادية (ستارائى ميهاى) Sztárai Mihály فى زمن الاحتلال التركى للمجر وعصر بابوية (تولنائى) Tolnai. أحد الأجزاء غير الموجودة الغائبة من النص الكوميدى هو موضوع زواج الرهبان والذى لا يوجد فى مناطق الاحتلال التركى. قُدّم العرض

فى كراكو، كولوچفار Kolozsvár. العرض الثانى كان (مرآة البابوية الحقيقية) (ما بين ١٥٥٦ ، ١٥٥٩) ميلادية. بالنسبة للعرض الأول يُنهى المسرحية ولد صغير يقول "مشاهدىّ المحترمين، سمِعتُم عن الرحمة فى حوار جزء من الرقصة. لعل النعمة قد وصلت إلى أسماعكم... ونرجو أن يكون حوار الجزء الثانى من الرقصة قد أكّد النعمة والرأفة فى نفوسكم...".

أما العرض الثانى، فإن البرولوج فيه يذكر

"Nagy Hálakat Adgyunc Az Atya Mindenható öröc Istennec, " Tisztelend´ó Vraim io Polgaroc És io Polgar Aszszonyoc, Hogy Minket Ê Mai Napon Öszue Gyöitöt... Antal Biro, Aki Maydan Ti Kegyelmetec Eleibe Iö Borzat SzakallÁual, Es Nagyon Chodalkozic, És Sapolidic Ö Magaban Az popkanc Igaz Papságán. De À Mint Latom Imhol Iö Egy Igen Nagy Bottal..."

تأثيرات إنسانية لا مجال للشك فيها تبدو فى البرولوج تعترف وتُقر بالفعلية والحقيقة " Actusa " Actualityيُعززها منظران فى الفصل الرابع (١١٨).

وعلى طريق الإنسانية، فى عام ١٥٥٩ ميلادية تزداد المناقشات فى كوميديا Comoedia Balassi Mennihart Arultatasarol ... وفيها الأدوار "Köz "Szoloc" كما فيها من التعليمات والتعليم Instructions كما يلى:

"De Imhol Szenassi, Te Meny Ki, Iary El Dolgodban".

أو: "El Megyek Ersec Uramhoz ".

ثم بعد هذه التعليمات يتبع الديالوج والذى ينتهى عند رئيس الأساقفة Archbishop. ما بين أعوام ١٥٦٩، ١٥٧١ ميلادية تُعرض درامتان من نوع Disputatio (من الشكل العقلانى - Frame of Mind - المُترجم) تؤكدان حوارات النقاش العقائدى الدرامى. بقى لنا من الدراما الأولى المعنونة (كوميديا نوچڤارود)* (٤٤) سطراً من النص، وبالاستطاعة تحليل هذه السطور لنستشف منها: " Videri Potest " ("يمكن الاستدلال على " أن التعبير لا يعنى القراءة فقط، لكنه يُحيل إلى الاستدلال بالرؤيا والنظر بالعينين... أى إلى (العرض المسرحى). أما الدراما الثانية (كوميديا اختيار الطريق) فإنها تُقدم الشخصيات المختلفة " عارضة التسابق بينهم ". يحتوى العرض على " Actus " التمثيل Acting وهو ما يتماثل مع لغتنا المجرية لمصطلح (يفعل ويتصرف) Tselekedet. وهنا أيضاً نعثر على تعليمات داخل الديالوجات المسرحية مثل: "إن ما أراه كأنه عربة Vicarius Pál ذات السرعة العالية ". يفترض (فَرانْسِزى زولتان) Ferenczi Zoltán أنّ العرض كان يوم ١٣ إبريل عام ١٥٧٢ ميلادية، وأنه لم يتم فى كولچڤار ولا عند تقاطع طريق (ديش) Dés، ولا عند مدرسة الشعب المشكوك فى تواجدها آنذاك، لكن الأغلب أنّ العرض أُقيم فى بلاط أحد النبلاء. هذا بينما يرى القس المُصلح (ساجادى ليرنتس) Szegedi L´órinc الذى ذهب

---

* نوچڤارود NAGYVÁROD مدينة فى رومانيا كانت أغلب الظن تابعة للمجر فى ذلك الوقت.

عام ١٥٧٥ ميلادية لإدارة إحدى مدارس ناحية (ساتمار) Szatmár أن العرض المجرى كان صورة لمدرسة الدراما الألمانية باللغة اللاتينية للألمانى Selnecker Miklós ولدرامة Theophania، والدليل بداية العرض بالعبارات التالية:

"Az Ami Gyülekezetünc Comoediat Akar Agalni, Kilenc Neve "
Theophania, Az Az: Isten Meg Ielnes...."

ثم يُختتم البرولوج بالعبارة التالية:

"Ez Summaia, Tiztelend´ó Vraim, Az Comedianac ".

وما هو مخاطبة مع الجماهير فى نهاية البرولوج [١١٩].

قدّم (بالاشى بالينت) Balassi Bálint قُرب نهاية القرن تجارب كثيرة لتأقلُم الأنواع الدرامية مع الدرامات المجرية. لهذا كتب عام ١٥٨٧ ميلادية دراما (أماريللى) Amarilli مسرحية رعوية مأخوذة عن قصة بقلم (كريستوفرو كاستلليتى) .Cristoforo Castelletti وهى يُشير إلى أن الهدف منها هو: " أُريد إدخال شكل جديد ماردٍ عملاق Giantعلى الكوميديا..." ويبدو أنه فكّر فى تقديم العرض على مسرح مكشوف، لأن شخصية (دانييل) Daniel تذكر فى نهاية المسرحية:

Az˚Halliatok, Io Vraim, Eörömest Voczorara Hinalak Titeketis, Ha Vaczoralo Haz Igen Kiczin Nem Uolna. De Nem Fertek Be, Mert Igen Szoros tiys penigh, Szep Aszoniok, ITT Bar Az Bokrok Keözt Ne Uarakoztak Az Voczorara, Mert Egy¨wt Estuere Keue Megh Ragad Benneteket Ualami Ket Labu Farkass, Udagj Medwe ".

هذا الحوار مُوجّه إلى سيدات نبيلات من الطبقة الراقية. وحسب رأى أحد الباحثين فإن العرض قد جرى مساء يوم ٢٧ نوفمبر عام ١٦٠٧ ميلادية فى بلاد (ثورزو جيرج) Thurzó György بمناسبة زفاف ابنته، وأن المسرحية التى كتبها بالاشى لا تعنى بأى حال من الأحوال الدرامات الرعوية:

Mind Odben Erdelben, Smind Ittkin Magyar Orszaghban Az Uers " Szörzest Igen Eleö Uettek..." [kiemelés - Sz. Gy]. Az " Ott" És " Itt " Elég Világos Helymeghotározasnak T´únik

إن عبارات هنا، وهناك تُحدد المكان الذى جرت فيه المسرحية وفى وضوح (تعليق سيكاى جيرج). بعد عدة سنوات وفى طريق البحث عن جديد، تقع العَيْنُ على مسرحية (بوشانان) Buchanan المعنونة (يافتايا) Jephtájá لكن الترجمة لها قد فُقدت (١٢٠).

لنُعلن الحقيقة فى صراحة، فخلال نصف قرن من الزمان، وهنا وهناك كانت حصيلة المسرحيات المجرية لا تزيد عن ست مسرحيات فقط. تُبثت هذه الحقيقة غياب استمرارية العروض المسرحية وتؤكدها ندرة الكتابات للمسرحية أو للدراما. لا نبالغ إذا قُلنا إن مدرسة الدراما المسرحية اللاتينية والألمانية (المدرسية) قد طوّقت الأراضى المجرية، رغم أنها لم تترك عليها آثارا أو بصمات أجنبية الصُنع.

فى بدايات القرن السادس عشر الميلادى تظهر مسرحيات اليسوعيين فى منطقة Transylvania - Erdély . ولمّا رحل عميد مركز (فيلنو Takob Wujek - Wilno) عام ١٥٨٠ ميلادية إلى كولچفار بدأت العروض المسرحية باللغة اللاتينية فى الازدهار والانتشار [١٢١].

من الطبيعى أن يكون مُلوكنا فى بلاطاتهم قد تبعوا الشكل الاقطاعى الذى كان سائداً فى أشكال الترفيه المسرحى. فالسيدة (بياتريس دى إستى) Beatrice D'este زوجة (أندرا الثانى) II. Endre اعتادت ما بين أعوام ١٢٣٥، ١٢٤٠ ميلادية دعوة النبيلات لمشاهدة عروض بلاطها التى أطلقت عليها مصطلح "Ad Ludos Et Ad Spectacula Aulica " (مسرحيات الفُرجة فى البلاط). من بين الدعوات دعوة خطيبة الأمير (آلموش) Álmos التى رفضت الدعوة لعدم لياقتها لمثل هذه العروض. مثل هذه الدعوات البلاطية الاحتفالية تكررت عندنا فى ازدياد. الدليل على ذلك أنه ما بين أعوام ١٤٠٠ ، ١٤٣٠ ميلادية أن (الكتاب ذو العلامات السبع) Liber De Septem Signis قد

شوهد مع الملك (چيجموند) Zsigmond وبجانبة زوجته (تسيلائى بوربالا) Cillei Borbála وهُما على حصانيهما. وفى يد الملك العَلَمَ المُزينّ بسبعة نجوم فى زواياه وكأنه انتشار ڤينوس Venusz فوق سطح الأرض. لدينا عدد كبير من نماذج مباريات الفرسان فى القرون الوسطى Tournament منها أنه فى عام ١٤٧٦ ميلادية ارتدى (١٤) أربعة عشر شاباً ملابس المضحكين المُهرجين فى منطقة بودا وأجروّا مباراة فى المُسابقة (بالسيوف). بوصول الملكة Beatrix (بياتريكس) إلى بودا توسّعت نماذج الترفيه الإيطالى: ديالوجات إيطالية، أغانى، قدمّها المُهرجون. تنتمى مسرحيات البلاط فى عصر النهضة إلى مشاهد درامية صغيرة شاهدها Pomponius Laetus ومَنْ حوله من ضيوف دبلوماسيين بين أعوام ١٤٨٣، ١٤٨٤ ميلادية. إحدى هذه الدراميات الصغيرة كتبها (كليماخوس) Callimachus بعنوان (الملكة بياتريكس إلى الملك ما تياش) Pro Regina Beatrice Ad Mathaim Hungariae Regeme..

تُسمع فيها أصوات بياتريكس وتدفّق نهر الدانوب يلعنان الفِعلية الواقعية Actuality ورأيهما فى السياسة الخارجية والداخلية. إن أول تكوين سياسى للرأى حول الشكل المسرحى - التياترالى قد جرى إعلانه فى مسرحية مجرية كان عام ١٥٠١ ميلادية فى منطقة بودا فى يوم عيد المسيح. تجسدت فيه عناصر بانتوميميكية Pantomimic أمام كنيسة ماتياش المعاصرة فى أيامنا هذه، فى مشهد يعرض تدمير الأتراك (الذين احتلوا البلاد) وابتهالات

ودعاءات بالنصر: كتب الليبرتو " Librtto" الدبلوماسى المجرى (راجوزائى فيلكس) Raguzai Félix [١٢٢].

فى نهايات عصر القرون الوسطى وبدايات عادات عصر النهضة بدأت الإنسانيات عندنا فى نهايات القرن الرابع عشر الميلادى. إذ كان بالإمكان مشاهدة مُهرجى القصور والبلاط. ومع أنهم لم يكونوا من المُنتمين إلى قواعد المسرحية، إلا أنهم " كوحدة واحدة " كانوا يُرفّهون عن النبلاء وأحياناً أخرى ما كانوا يعرضون موضوعات للمعاناة. ولقد قدّموا إبآن فترة الانتقال هذه صوراً للأحياء المعاصرين استعملت علم النماذج الشخصية ودراساته Typology، حتى اقتربوا كثيراً من شكل " الاحتراف " فإذا كانت كنيسة (كارتشا) Karcsa فى أحد أعمدة صفحاتها تذكر " أنّ الشخصية فى ملابس الراهب رجل الكنيسة يمكن لها أن تتجسدّ فى شخصية مُلتحية، فإن الناصية – شَعر مُقدَّمِ الرأس – سوف يكون خَصمًا عَدُوًا للرأس وما فى الدماغ ". ولذلك كان من الأجدر الاتجاه إلى ترفيه – الميموس – الجوليارد Gòliárd - Mimus - Joke بدلا من إبراز "الحروب الداخلية للكنيسة " [١٢٣].

ويبدو على الأغلب أنهم استغلوا الكوميديين المُتجولين فى هذا النوع المسرحى الجروتسكى فى السنوات الأولى من القرن الخامس عشر الميلادى باستعمال اللفظة الإيطالية الأصلية " مُزاح ولَهّو " Fun : عام ١٤٠٣ ميلادية نسمع عن مصطلح " Johannes Dictus Chwph"، ثم عام ١٤٠٨ ميلادية ينتشر مصطلح

آخر " Gallum dictum Chwph" وتتردد هذه المصطلحات كثيراً. وفى عام ١٥٢٧ ميلادية يتحدث كودكس (إيردى) Erdy عن المسرحية بمصطلح "Vylagy Chwff Jateekus"، ثم فى كودكس فرجينيا Virginia عن "Ez Velági Chufok" (هذا مُزاح ولهو عالمى) [١٢٤] وكلها من صُنع إنسان الكوميديا المُتجول يعرض فى استمرارية عروضاً تفتح المجال وتشق الطريق إلى فِرق الكوميديا دى لآرتى. حقيقة أنهم لم يكن بوسعهم مواجهة الاحتلال التركى للمجر فى جُرأة وقوة بعد التدمير الذى أحدّثه الأتراك ببلادنا. عام ١٥٦٢ ميلادية يُصرح مكتب العقيدة الدينية فى مدينة دبْرتسن Debrecen بحسب عقيدة القديس داڤيد Dávid بتقديم مسرحيات خالية من الخِزى والوقاحة وصفاقة الوجه، ورقصات مُحتشمة، لكنه يرفض فى شدة كل فُرجة من هذا العالم الجديد [١٢٥].

وختاماً لهذا التحليل ، فإن لنا أن نُقرر أنّ العلاقات التاريخية - السياسية فى المجر فى (٦٠٠) الستمائة سنة الأولى لم تُقدم مسرحيات تغطى الاحتياجات الاجتماعية لشعبنا. فى القرن الأول فى عصر حُكم Árpádi زمن بيزنطة وروما، وأمام الطموح الألمانى الزاحف ناحية مطامعهم ناحية الشرق (المقصود هنا بالشرق بلاد وسط أوروبا ومنها المجر - المترجم) واحتواء سياساته، فقد خلّفوا جماهير متبلدة الذهن كليلة Blunt مربوطة بأيديولوجية خارجية. ولهذا السبب تحديدًا لم يهتموا لا بالمسرحية ولا بطبعها فى إصدارات. وعندما اتجه الشعب المجرى إلى التطور كان التتار له بالمرصاد. فى القرنين الثانى والثالث تعاقب عدد

غير قليل من الملوك الأجانب على السلطة، وكان لكل حاكم سياسته الثقافية من جديد وبدءًا من نقطة الصفر، وكان ذلك خطأً كبيراً قوّض استمرارية التقدّم. فى نهاية العصر، عام ١٥٤١ ميلادية انقسمت البلاد إلى ثلاثة أقسام حتى بقى الريف المجرى فى أغلبة خاضعاً للحكم التركى. مع الأخذ بعين الاعتبار أنّ بدايات القرن الخامس عشر الميلادى لم تشهد تقدُماً يُذكر إلا فى مقرّات الكنائس الريفية وفى " المدُن المُحررة الملكية " (باستثناء جزء من العاصمة بودا). أطبقوا اليد على الحدود فى: Pozsony, Sopron, Nagyszombat, Kassa, Eperies, Bártfa بوچونى، شوبرون، نوج سومبات، كاشا ، أباريياش، بارّتفا. كانت كل هذه الأماكن الحدودية " Burgenses" (قِلاعٌ للسكن) ، سكن (" الضيوف") " Hospes"واللاتينيين " Latinko" (من الإيطاليين والفرنسيين). وهؤلاء هم الذين لعبوا الدور الأول الهام فى كل شئ وحتى سنوات دوران القرنين من الخامس عشر إلى السادس عشر الميلاديينّ فقد قمعوا ما بين (١٦ - ٢٠) ستة عشر وعشرين فى المائة من الشعب وفى غير حساب لهم أو لآدميتهم. وهو ما أسفر عن خلفية ثقافية هشة [١٢٦].

مسرحيات السلافيين الجنوبيين Slav

على الشاطئ الشرقى لنهر الأدرياتيك Adria

وصل السلافيون الجنوبيون فى القرن السابع الميلادى إلى نهر الأدرياتيك (الآن هى أراضى إسلوفانيا Szlovenia والهورفات). كانت الحروب قائمة آنذاك لعدة مئات من السنين بين فينيسيا وملك المجر. ورغم تلك الحروب فقد استطاعوا الاحتفاظ بثقافاتهم الشعبية مُتقبلين كتابات Cirillika،Glagolita فى حِفظ استقلالهم الروحى وكذا المحافظة عليه. فى القرن الثالث عشر الميلادى نتقابل مع الأغنيات الهورفاتية فى الريف عندهم لشباب يستعمل القناع وتقمُّص المغنيين: فى الشاطئ الريفى للأدرياتيك نعثر على رقص يشبه رقصة Moresca، وبعدها تتبع " مسرحية (العبيد) " ، ثم " اختيار الملك " ومبايعته حسب العادة. فى وسط Dráva - Száva تتحدث المسرحية عن Kite " الحدأة - الحِدّاية ". ويبقى من هذه المسرحيات ما يوحى إلى أرض المحراث Plow التى مثلها الغجريون Gipsy، والتى أُصطلح على تسميتها فى ناحية (مونتنجرو) Montenegro Tu˜sina - (عادات شعبية). وفى نفس الفترة الزمنية هذه نتقابل مرة ثانية مع مصطلح صربى " Pozori˜ste " الذى يعنى (المسرحية) (١٢٧) وكل هذه المصطلحات المسرحية هى المقدمة الطبيعية لما عرفناه بعد ذلك من الكرنفالات الضاحكة. كشفت الأشعار بلغة الهورفات عن غناء الآلام حوالى عام

١٣٨٥ ميلادية، والتى اقتربت – زمنياً – من كودكس مكتبة سيتشينى Széchény فى بودابست . يتوسط العرض أدوار طلاب المدارس Arimathai József, Maria، راوى Narrator. تُعبر بعض الحوارات عن التالى: " هل سمعْتم عن محنتنا البليةَّ؟ "، "أُنظر يابيتر، ما هو واجبُك ؟..... " ينتمى العمل إلى التقاليد والإرث الأوروبى. هذا النوع من العروض الهورفاتية الغنائية فى القرنين الرابع عشر والخامس عشر الميلاديينّ يحمل بلغة الشعب عبارات درامية مثل صراعات القديسة مارجيت Margit . إلا أن التأثير الثقافى الإيطالى كان يُرى – وبصورة منتظمة – فى تأثير العلاقات السياسية – الاقتصادية، فى نماذج عروض Rappresentazione التى خطّها كتابة (جلاجوليتا) Glagolita أو بنسخة طبق الأصل منها وكما هى مُدونة فى كودكس (تونى) Thoni باسم (مسرحية عيد الفصح) والتى تُوضحها " نسخة التلقين ": كلماتها سوداء (أى مكتوبة بحبر أسود)، أما الملاحظات المسرحية فهى مُحررة بحبر أحمر [١٢٨].

كان ميناء (دوبروفنيك) Dubrovnik أهم نقاط مراكز التجارة البحرية، لهذا نشأت مُبكراً عناصر المُواطنة التى تبلورت فى الأغانى المدينية. كما أن الميناء البحرى هذا قد نقل نتائج عصر النهضة الإيطالى فى سهولة ويُسر. فقد عرف شعر بتراركا. كما أنّ D˜zore Dr˜zi´c ترجم قبل عام ١٥٠٨ ميلادية مسرحية Antonio Ricco المعنونة (لعبة المأدبة الميثولوجية). وسط هذه الموجة الروحية خرجت فى بدايات القرن السادس عشر الميلادى المسرحية المُقدسة

Feo Belcari ونماذجـهــا: إعــداد عن عَــمل لـ Sacra Rappresentazione لمسرحية بعنوان (بافنوتيوس والحياة الأخيرة)، ثم مسرحية (رؤية فيلبيرتى). حوّل الإعداد الجوانب الروائية فيهما إلى دراما نثرية. عرفت الجماهير النفاق المسرحى القادم من إيطاليا.. ديانة العصور الوسطى والعالم النهضوى الإنسانى الجديد، إذ تشهد أعمال Mavro Vetranovic ˜Cavci´c على ذلك (١٤٨٢ - ١٥٧٦) ميلادية.

تشرح العلاقات الوثيقة بالإنسانية فى فينيسيا أنّ عام ١٥٤٩ ميلادية قد شهد وصول أعداد ضخمة من الكُتب إلى دوبروفنيك من بينها (١٣) ثلاثة عشر نسخة لترنتيوس، (٢١) واحد وعشرين مسرحية لأريوستو، عشرة نسخ من الأعمال الجادّة لجرالدى سنتيو Giraldi Cinthio، وكذلك نسخة من تراجيديا ديدو Didon Tragedia [١٢٩].

استتبّت العلاقة بين عصر النهضة وبين تفكير المواطنين.. العلاقة غير الدينية، بل واستحسن المواطنون الصوت الواقعى البروفانى Profane الدنيوى الأرضى. خرجت درامات تزعق بالنهضة والإنسانية، دراما Robinja (المرأة العَبْدة) من تأليف Hanibal Luci´c (١٤٨٥-١٥٥٣) ميلادية. عُرضت المسرحية فى جزيرة Hvar فى كرنفالات عامى ١٥٢٠ ، ١٥٣٠ ميلادية. موضوعها يدور حول فتاة أسيرة عند الأتراك يتم تحريرها من الأسر وسْط لغة مسرحية عالية. هذه النظريات والمثاليات التى أتى بها عصر النهضة الأوروبى قد حققت تربيةً رائعة لكُتاب الدراما فى دوبروفنيك، وأشهرهم أكبر الكُتاب الدراميين Martin

Dr˜zi´c (١٥٠٥ - ١٥٦٧ ميلادية) الذى تعلّم فى (سيينا) Siena ثم درّس هناك أيضاً، وعرف أعمال Congrega Dei Rozzi، ومُتحولاً بعد ذلك إلى موقف سياسى خاص به حفّزه على عرض الدرامات المنوعة داخل البيوت والمنازل حتى اضطرت السلطات إلى نُصحه بالإقلاع عن عروضه وتحذيره عدة مرات. لكنه يعود مرة ثانية إلى مسقط رأسه دوبروفنيك ليكتب درامات عن القُرويين والرعاة فى سيينا، Pomtet بومتات المفقود، تيرينا Tirena، ڤينوس وأدونيس Venus És Adonis، بلاكير والجنّى الصغير Plakir and The Elf . كوميديات فى ثوب روائى - درامى عن الشعب والعوّامّ Plebeians تخصص عرضها فى أعياد وحفلات الزواج، حتى وصل إلى القمة عند كوميديا أورديتا Erudita، ونخص بالذكر من بينها دراماته Dundo Maroje عام ١٥٥٠ ميلادية. وحتى يومنا هذا فإن درامته (قصة ستانكا) Stanca لاتزال تُعرض بنجاح كبير على خشبات المسارح الأوروبية، ثم درامته المعنونة (أركولين) Arkulin أو (البخيل). لقد ارتفع بالمسرح وتاريخه فى بلاده وحمّس من شباب يفنى نفسه فى المهنة المسرحية، عاملاً على تكوين فرق مسرحية جادة كبيرة وصغيرة على غرار فرق Bizara, Pomet, Dru˜zina, Njarnjasi, Garzarija ، دروزينا، بومت ، بيزارا ، جرازاريا، نيارنياسى. صحيح أن كل هذه الفرق كانت من الهواة، لكنها جميعها قد قدّمت عروضها فى استمرارية شُجاعة حتى عام ١٥٦٢ ميلادية. حتى حدثت المؤامرة الكبرى للمواطنين ضد الأرستقراطيين فاضطُر إلى الرحيل عن مسقط

رأسه. لكن هذه النهضة المسرحية قد احتوت الأغانى الريفية وزاد الإقبال على العروض المسرحية، حتى اضطرت السلطات عام ١٦١٢ ميلادية إلى بناء أول مسرح يعمل بصفة مستمرة فى منطقة البلقان (١٣٠).

نماذج مسرحية فى العصر الإقطاعى الروسى

عاش السلوفاكيون فى القرن السادس الميلادى كعشائر فى القُرى القريبة من نهر Dnyeper . وعلى مدى ثلاثة قرون تكوّنت قبائل كثيرة فى شكل اتحاد قَبَلِىّ اشتغلوا بإصلاح الأراضى وتربية الحيوانات والطيور، وحفظوا من الإرث القديم الطوطمية والشامانية، وحتى القرنين الحادى عشر والثانى عشر الميلاديينّ فإن عقيدتهم المبجلة كانت تُكن كل الاحترام والتقدير للآلهة الوثنية وللتعبير عن الشبه بين الإنسان والحيوان فى رسوماتهم وتصويراتهم. فى القرن العاشر الميلادى كانت الكنيسة تمنع التقمّص ودخول الإنسان والبشر تحت جلد الحيوان بل وتعاقب الفاعلين، فى زمن كانت المسيحية البيزنطية الشرقية تمتد اتساعًا. سُنت قوانين كنسية بمعاقبة المتقمص فى حالة (تقمصّ) لا تسمح بتقديم أى طعام له سوى الخبز والماء. استوحى المتقمّصون القوة من آلهتهم، ومؤخرا فقد أعادوا التفكير فى مصدر هذه القوة عند الاقتصاد والتجارة.

تكونت طُقوس عُرفت باسم (طقوس الصيد) من الاشتغال باصلاح الأراضى وتربية الحيوانات والطيور (ومن بينها التقمّص فى أعياد الدببة) سُميت فيما

بعد (مسرحيات الحياة)، كانت تُمثَّل فى مناسبات الميلاد، طول العُمر للمعُمرين، والزواج والوفاة. لقد اعتقدوا فى " روح المنزل " حيث يظهر رجل مُعمرٌ طويل العُمر فى صورة رب البيت المتوفى. كانت هناك أيضاً احتفالات بـ " أُسبوع روسالكا " Ruszalka وبعيد " الجنّيات الصغيرة – الحوريات ". رقص الروس وغنوّا حول الأشجار، وفى آخر أيام الأعياد ودّعوا الحوريات. إلى جانب الطقوس Obrjad) كانت هناك مُصاحبات لهذه الأعياد الجادة Igriscse (تسليات ومَرَحٌ) Merry - Making، خاصة فى الطقوس الخاصة بالمآدب، إلى جانب طقوس أخرى مثل Jarilo، Ivan Kupalo، Mareno . هذه الطقوس الأخيرة كانت تتسم بشكل المسرحية. وهو ما معناه أنّ الروس قد وضعوا فى الطقوس الفلكلورية Igricek دورًا لمهرج الطقس داخل الشكل المسرحى. لكن علينا ألاّ نُشبههم أو أنّ نخلط بينهم وبين المهرجين الشعبيين والمضحكين المتجولين الذين زاولوا الرقص والغناء والأكروبات بالاحتراف. فهؤلاء الأخيرون قد ظهروا فى كنيسة صوفيا فى كييف عام ١٠٣٧ ميلادية وعُرفوا باسم Szkomorohok. إن أقدم تعبير عن الشكل المسرحى لهم وَضُح فى كتابات راهب كييف (نياستور) Nyesztor الكاتب والمؤرخ عام ١٠٦٨ ميلادية [١٣١].

عندما بدأت اتحادات القبائل تتحول إلى مقاطعات، بدأت ظاهرة "المرُافقين" لسادة المقاطعات – الأنصار. عندها ظهر من يُلقى الغناء فى البلاط الذى عادة ما كان يُمجدّ الحاكم وأسرة الحاكم واصفًا إياهم بالأبطال الميامين بما كان

يُعرف باسم Szlava . فى الصورة الغنائية يأتى ابن أخ الإله (فولوس) Volosz المسمى (بويان) Bojan أحد الشهود على أغنيات إيجور Igor ليصفها بالسحر والافتتان Magician ففيها تطوف الأشجار، ويجرى كل ذئب مُسرعًا ، ويهبط تحت السحاب صقر... " مثل هذه الصور تروق فى عين المتقمص [١٣٢].

بتوسّع المسيحية وانتشارها تحولّ جزء من الطقوس إلى مسرحيات شعبية بحيث تصبح Igricek المازحة Szkomoroh تضم فى جزء منها قسمًا حزيناً جاداء أدّى هذا التحوّل فى كييف إلى إدخال الجزء الحزين فى أعياد كرنفالات شهر مايو، كما اشترك نفس الجزء فى أعياد Ruszalka . عام ١٢٨٤ ميلادية يمنع Kirill Metroplita أنصاره من حضور عروض " أعياد الموتى حيث الأجزاء الحزينة تأخذ مكانها فى أمثال هذه العروض والتى تحتوى على شياطين وخرافات "[١٣٣].

التزمت الموضوعات الدرامية بالسخرية " glum ". لذلك تحوّل مصطلح " Szkomoroh" إلى مصطلح " Glumotvoreccal" والذى شرحته الكنيسة فى محفظوتها ومستنداتها – وحتى القرن الثامن عشر الميلادى بأنه "فُحش وقذارة ودعارة ". بَقِيت من القرن الرابع عشر الميلادى كتابات عن الأزياء والملابس فى تلك العروض: ملابس قصيرة، بنطلون ضيقّ وفوقهما جاكت " لكن هذه الملابس لا تحجب ما بين أرجلهم " وهم لا يخجلون لذلك من أنفسهم " حتى لو كانوا بين الجزء الحزين " [١٣٤]. بدءًا من عام ١٤٥٩ ميلادية عندما تدعمت المركزية الإقطاعية فقد دعا الأمر لوضع قواعد لإحكام مراقبة القائمين بهذا النوع من

العروض، وصدرت القوانين بجمعهم فى مكان واحد قريباً من منطقة نوفجورود Novgorod : وبهذا تجمعوا فى منطقة Szkomoroh حوالى عام ١٥٧٦ ميلادية. هذا التسكين أحياناً ما كان يأتى بنتائج طيبة، إذ صدر عام ١٥٥٢ ميلادية قانون سُمِىَّ " ("Sztoglav") من مائة فقرة - باراجراف " Paragraph " يعاقب عصابات الجوالين الممثلين لنوع وجزئية Szkomoroh. هذا بينما نجد فى عام ١٥٥٥ ميلادية " خطاب العدالة " يذكُر كلاً من ممثلى الأجزاء الحزينة فى المسرحيات Szkomoroh جنباً إلى جنب مع الرهبان الوثنيين وكأنهم جماعة واحدة من السحرة (١٢٥).

والظاهر أنّ هذه الجماعات التمثيلية قد زادت من جُرعات الإضحاك فيما قدّمته من عروض، وهكذا تولّدت جذور الاحتراف.

لم تستعمل الكنيسة الشرقية فُرصة ميلاد المسرحية برويّة وتَفهُّم. خرج الفاصل الأيقونى Iconostasis * من هذه النظرة، بمعنى أنه فصل المسيح عن العالم الجديد - النهضة الإنسانية، وفَصل القديس عن الكذابين. لهذا كان التركيز بعد ذلك على أجزاء بسيطة من الطقسيات " تعمدوا إظهارها ": مسيرة يوم الأحد الوردى على ظهر حمار، ثم غَسْلِّ القدمين يوم الخميس العظيم. لهذا برزت كشعبية جديدة إيبيزود الميثاق - وصية العهد الجديد، القديمة فى شكل مسرحية اسمها (أتون النار) تذكُرها نوفجرود - الكبيرة منذ القرن الثانى عشر

* ICONOSTASIS الفاصل الأيقونى هو حاجز مُزود بالأيقونات يفصل المذبح عن الجزء الأساسى فى الكنائس الشرقية - المترجم.

الميلادى. أما حوارها فقد تعدّل فى القرن السادس عشر الميلادى، ولم يبق منها إلا بقايا متناثرة عُثر عليها فى القرن السابع عشر الميلادى. الأدوار التقليدية فيها ثلاثة من الشُبان، ومن أجل عقيدتهم الدينية يسوقون شخصيتين شريرتينْ إلى النار ومعهم مُهرج من المُضحكين. هؤلاء الثلاثة الأخيرون يرتدون معاطف قصيرة حمراء مُبطنةً بالفَرْو - Fur من فَرْو الأرنب -، تحت قُبة الكنيسة Cupola تدلّت علامة ترمُز إلى طِفل مَلاَكٌ تحمل معنى النجاة والإنقاذ -Life Saving. لا نسمع عن عروض مسرحية على نماذج المسرحيات الميستيرية قبل بدايات القرن السابع عشر الميلادى: ١٥٢٩ ميلادية فى كييف. ومع ذلك فقد ظهرت إلى جانبها آنذاك باروديا الطقوس الدينية المسيحية، ومسرحيات للعامة والشعب. فى مسرحيةٍ بعنوان Mavruh يدور حوار بين القس ودياكونوس Diakónus، يكشف الحوار عن الكوميديا التى ترتكز على مواقف البروفان خاصة فى المشهد الأخير.. مشهد القيصر مكسيمليان Makszimilian وإقحاماته (١٣٦).

*

لابد لنا من الانتباه إلى مسار تطور المسرحية فى العصر الأوروبى الجديد، عصر النهضة الأوروبى، وإلى بعض القواعد العامة التى أفرزها العصر.

– إن أغلب نماذج المسرحية فى عصر الإقطاع – كانت دينية، ومسرحيات نبلاء وعِلية القوم – مدينية للمواطنين، جامعية – مدرسية. امتلأت هذه وتلك

بواجبات وأهداف اجتماعية - سياسية - أيديولوجية. وأهم ما يظهر من تمثيلها كان من فرق الهواة Amateur، وهؤلاء كانوا يحصلون على دعم مالى لإقامة العروض، إلى جانب الدعم الأيديولوجى. نما أيضاً نوع مسرحى كانت الحاجة إليه شديدة، لكن هذا النوع - كتيار مسرحى - لم يستطع تقديم " فنون معرفية " كان يمكن لها أن تُحقق كثيراً فى حركة مسار المسرح والمسرحية.

أما - " Ars" - الفن فكان فى البداية لا يزيد عن خبرة ومعرفة مهنية يعنى التخصص الدقيق والمهارة فى المهنة (الفنون السبعة الحرة)

("Septem Artes Liberales ")

[Master Ember, Iparos] " Artisan "

مُعلم لصنعة أو لصناعة ... الخ.

- عندما انفصلت الميموس عن القبائل والجماعات المشتركة، خرجت إلى السطح من العصور ا لوسطى جماعات الكوميديين المُتجولين، مُنشئين أنواعاً عديدة من المهن التمثيلية من بينها تخصصات مهنية أكثر صنعة ناحية الترفيه الشعبى، بعضها مستهدفاً الحصول على المال من مهنة التمثيل الترويحى وإبداع الفُرجة، والبعض الآخر عَمِلَ من أجل لُقمة العيش لخدمة المسرحية "Infamia"- (Infamous) متحملاً أحياناً فُقدانه لاعتباره أو لحقوقه المدنية نتيجة إدانته بجُرم التمثيل المسرحى: أعطى الممثل انطباعاً خارجياً عن المجتمع آنذاك، الذى

أخذ بعين الاعتبار ما يُقدمونه لخدمة المجتمع، ومع ذلك فقد آثر احتقارهم. حقيقة كانوا " أحرارًا" لكنهم كانوا أيضاً فى الخدمة بل مُجبرين عليها.

- كان الانفصال - الانكسار يغزو كل شكل يخرج من أشكال المسرحية (بداية من الميموس - وما بعدها من أشكال وعروض)، وكذلك الدرامات المكتوبة ومن بينها الدرامات " الأدبية "، والأرستقراطية الإنسانية "Odi Profanum Vuglus"، وبعلاماتها الخاصة - وساعتها تحددت علامات هامة فصلت مسرح أوروبا الغربية إلى طريقينّ: ١ - الآداب المسرحية الأرستقراطية الأنتلكتوالية، ٢ - آداب العامة والشعب (الديمقراطية). سار كل نوع فى طريقه إلى جانب الآخر، رغم المواجهات أحياناً بينهما.

- لم يكن بالاستطاعة تحديد نشأة المكان أو ميلاد المسرحية ومحلّها، ولا المعرفة الأكيدة بمدى تأثيرات النوع على الآخر. كما بَقىَ مجهولاً إلى حد معين مدى البُعد المكانى ومدى البُعد الزمنى للإرث والموروثات الإغريقية - اللاتينية - الإيطالية، وكذلك الفرع الآخر - طقوس عيد الفصح التى ظهرت " عالمية كونية شاملة " Universal فى المسرحية الدينية المسيحية بما أفرز قلقاً وتوترّات خاصة فى النصف الخارجى للقارة الأوروبية. وهو ما سببّ فروقاً كثيرة فى أماكن مختلفة فى ألمانيا، وإيطاليا، وبيزنطة، بما خرج من عديد التأثيرات.

هذا فضلاً عن القلق الأكبر الذى ينشأ عن أشكال التطور الثقافى بين القرون المختلفة ومواجهاته فى أحيان كثيرة مع خطوات التطورات الاجتماعية وتماسّه مع حياة الشعوب.

- مصطلح "Borrow" الاقتباسات والاستعارات والإعداد يتعلق بالمُقتبس أو المُعدّ لأعمال تُفهم من طبقة عامة الشعب. لكن مُقتبسات وإعداد المسرحيات وضعت نُصب أعينها البابوية، موظفى الدولة الكبار السادة، والجامعيين ومن حولهم.

ولمّا كان الاقتباس يأتى " مِنْ عالٍ " لذلك يبقى تأثيرة - فى المسرحية - محدودا، مهتمًا بالطبقات الثانية Szekunder فى خصائص محدودة وضيقة الاتساع. قد يطمع هذا النوع من الاقتباس العالى إلى وضع نموذج لترقية العامة وليرفعها إلى مستواه ومستوى ما يعرضه، لكنه لا يستطيع ذلك ولا يُحققه لأن مستوى الثقافتين (بين ما يُقدمه وبين الشعب - المترجم) ليس متماثلاً أو مطابقا" Identical .

- تشعر مجموعات الشعب شعوراً عنيدًا تجاه النتاج التياترالى التقليدى المرتبط بالعادات والأشكال الدرامية. لكن " المنقول " من نماذج المسرحية، والمرتقب الجديد لم يحقق الرضا الكامل عند هذه المجموعات الشعبية، وهو ما يؤثر بعدم السير إلى الأمام أو يؤخره، أو يقضى على التقدم كاملاً.

*

فى نهاية القرن السادس عشر الميلادى تتكون الصورة العامة للثقافة المسرحية الأوروبية، والتى تُصادف وفى تزامن تطور رأس المال العالمى، فتتسع لثقافة المسرحية انتشاراً ويبدو هذا التوسع فى: احتراف فن التمثيل، تقابل لدرامات الأدبية مع الدرامات الشعبية، لكن بلا أية اضطرابات أو عوائق أو حدود.

المحتويات

مقدمة ٧

الجزء الأول

تحوّلات ١٣

- أخلاقيات الكهوف ١٣

- درومينا، ليجومينا DROMINA , LEGOMENA ١٩

عناصر الإيمائية فى الطقسيات ١٩

"ثورة المدينة" الشرقية ٣٧

- تطورات أخلاقية فى مازوبوتاميا MEAZOPOTÁMIA ٤١

- تطابقات واختلافات مصرية ٥٥

عالَمُ مسرحية المدينة POLISZ ٦٧

- الوسيط : الكَريون CRAYON

- تكوّن الإغريقية وتقاليد ما قبل التياترالية ٧٢

- ديميتير وديونيسوس DÉMÉTER , DIONÜSZOSZ ٨١

- اللهجة الدورية المُرتجلة ٩٠

(إحدى لهجات اللغة اليونانية القديمة) وتقاليد شعبية ساخرة

- إيكاريا – تسبس – أثينا IKÁRIA - THESZPISZ - ATHEN ٩٧

النظام الاجتماعى وتنظيم المسرحية ١٠٤

مُجمل خطوط التراجوديا الدرامية TRÁGODIA عند تسبس ١٠٥

طريقة تسبس فى عرّض التراجوديا ١٠٧
- مسرح الديمقراطية الأثينية : التراجيديا - الساتير ١١٠
- تيرانيّس والمدينة TÜRANNISZ - الميموس الدَّورية وكوميديا أَتّيكا ١٢٣
ألف عام فى روح الثقافة المسرحية الإغريقية ١٣٩
- عصر أرسطوطاليس ARISZTOTELÉSZ ١٣٩
- ميناندروس و"الكوميديا الجديدة" MENANDROSZ ١٤٤
- مسرحيات الإمبراطورية الهيللينستية HELLENISZTIKUS ١٤٩
- رومانيون خلف وجه الإغريق ١٥٩
عاداتٌ مكانية - تأثيرات الأتروسك ETRUSZK ١٦٠
تطابق وتزامن مع الدراما الإغريقية ١٦٨
ختام العصر الأدبى ١٨٣
آخر قرون الجمهورية - تغيّر عصر دراسات النماذج الشخصية TYPOLOGY ١٨٧
بعض حُكّام الإمبراطورية الرومانية : القيصر والميموس ١٩٣
البدء من جديد : ٢١١
الثقافة المسرحية فى الشرق الأقصى
- نُظم المسرحية الهندية ٢١٣
نظام ناتيا - ساسترا NÁTIA - SÁSZTRA ٢٢٠

كلاسيكيات الدراما السانسكريتية SZANSZKRIT ٢٢٧
- مدى تأثير الدراما الهندية ٢٣٢
نماذج مسرحيات سرى لانكا SRI LANKA ٢٣٣
جزيرة بالى BALI : حارسة التقاليد ٢٣٦
يافا JAVA : مركز مسرحيات فويانج VAJANG ٢٤٠
- عناصر الثقافة الصينية ما قبل التياترالية ٢٤٥
مسرحيات العصور الوسطى فى أوروبا ٢٥٩
- الدراما بدون الألف عام ٢٥٩
الميموس MIMUS بعد القرن الثالث الميلادى ٢٦١
علماءٌ ووثنيون : نظرية المسرح وعالم الشعيرة الدينية ٢٦٨
الطقوس الدينية المسيحية قبل المسرح ٢٧٦
- تكوّن أشكال المسرحية الإقطاعية FEUDALISM ٢٨٨
العناصر المسرحية فى عالم الفروسية ٢٩٠
من الطقسيات إلى المسرحية الدينية ٣٠٢
شعوب - مُدن - نقابات ٣١٧
- مسرحيات المُدن - المواطنون ٣٣٢
النموذج الإيطالى ٣٣٥
فرنسا : استمرارية وإنجاز مصقول ٣٤٦

نماذج المسرحية فى البلاد الواطئة NETHERLANDS ٣٦٤
انجلترا المتأخرة ٣٦٨
فلاّحون - صنّاع، والإنسانيون فى الأراضى الألمانية ٣٨٣
هيشبانيا HISPÁNIA - العودة إلى الفتّح الأسبانى ٣٩٥
عصر جديد ومسرحيات جديدة فى أوروبا ٤١١
- هدية إيطاليا : عصر النهضة .. الازدهار والأزمات ٤١٢
التمثيل ، والتمثيل النيابى ٤١٥
مسرح الإنسانيين ٤٢٠
فى الطريق "الفلوت فى الموسيقى" ٤٣٣
الإضحاك بين الصناعة والفن ٤٤٢
- نماذج مسرحيات أوروبا الغربية فى القرن (١٦) ميلادى ٤٥٥
تغيّر الخداع والنفاق الشعبى ٤٥٧
استمرار حياة دراما تورجيا عصر النهضة الأوروبى ٤٥٩
طريق انتصار دواماتوسيا عصر النهضة ٤٦٦
مسرحيات المواطنين فى المُدن ٤٨٣
تسليات وأعياد فى البلاطات ٤٩٠
بدايات المسرح اليسوعى (الجزويت) JESUIT ٤٩٣
بدء الاحتراف المسرحى ومؤسساته ٤٩٧

أوروبا "النصف الخارجى" حتى نهاية القرن (١٦) ميلادى ٥١٠
البلاد الإسكندنافية ٥١١
بديات المسرحية فى بولندا ٥١٧
بدايات فى تشيكيا وسلوفاكيا ٥٢٤
بيانات عن المسرحية فى المسرح المجرى ٥٣١
مسرحيات السُلافيين الجنوبيين SLAV على الشاطئ الشرقى ٥٥٩
لنهر الأدرياتيك ADRIA
نماذج مسرحية فى العصر الإقطاعى الروسى ٥٦٣

الجزء الأول
رقم الإيداع ١٦٢٥٥ /٢٠٠٥
I.S.B.N.
977-305-838-7
مطابع المجلس الأعلى للآثار